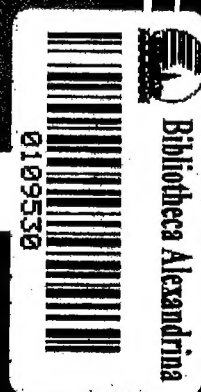


في النقر المصري



دار نهضة مصر

دار نهضة مصر

في النقر المسرحي

د. محمد غني هلال

دار نخضة مصر للطبع والنشر

الفيحالة — القاهرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

هذا الكتاب نتيج فيه النشاط المسرحى بالنقد لبضع سنين - من عام ١٩٦١- حتى آخر عام ١٩٦٣ - بمناسبة عرض بعض المسرحيات أو ظهورها وقد حرصت فيه ألا أنهج منهجاً مذهيباً فى النقد أنظر فيه إلى المسرحيات من وجهة نظر واحدة ، وألا أتبع الطريقة التقريرية فى إطلاق الأحكام على العمل الأدبى من ثنايا سرد العبارات المكررة التى تتردد بما تحفل به من قواعد البناء الفنى والشخصيات ، فتصبح جافة جامدة تجريدية رتيبة تنطبق على كل المسرحيات فى كل العصور ، فلا تشرح شيئاً إذ أنها تتخذ سهيلاً لشرح كل شئ ، كما حرصت فى نفس الوقت كل الحرص على ألا أفرض ذوقى على الخلق الأدبى ، فى ذاتية قد تنقص ما يزخر به هذا الخلق الأدبى من طاقة يجب أن تفرض نفسها حتى على مؤلفها نفسه ، إذ هى بطبيعتها مستقلة عنه فى عاقبة الأمر وإن كان هو مصدرها .

إنما اتبعت أسساً يتألف من مجموعها المنهج الذى أراه وأدعو إليه فى نقد أعمالنا الأدبية ، وهو المنهج الأوفق بنتائجنا الأدبى بخاصة فى أدبنا المعاصر ، فرأيت أن على أن أدرس المسرحيات دراسة وصفية أولاً ، على حسب موضوعها ، وبنائها ، ومصادرها ، وما يترأى وراء ذلك كله من الرؤية الفنية جملة وتفصيلاً . فمثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل المسرحى ، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر ، وهى السهيل بعد ذلك إلى إثمار العمل الأدبى ونفوذه فى الجمهور ، بعقد صلاته بقرائه ، ومعاونتهم على الفهم ، وإشراكهم فى الحكم عن بصيرة ، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد فى حكمه النهائى أم خالفوه . ذلك أن أساس الدراسة الوصفية التفسير والشرح ، تفسيراً وشرحاً

يستلزمان وضع العمل الأدبي مكانه من الجنس الأدبي وطبيعته وبنائه ، بوصفه وحدة حية شكلا ومضموناً .

ونتيجة للأساس النقدي السابق ، يكون النقد تثقيفاً مردّه إلى الإحاطة بثقافة شاملة ، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معاً ، وإسهام في التوجيه الأدبي العام في جانبيه من الخلق والوعى ، ومن النتاج والاستيعاب والتأثير .

ولن يتوافر ذلك إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعى التاريخي الجمالي . وهذا أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه . به يرتبط الماضي القومي والعالمي بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الحاضر والماضي صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضي ، وتقوم بها جهود الحاضر . ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعى به والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي في جانب من جوانبه ، على أنه قد يكون كذلك ذا سلطان على الماضي إذا أضاف جديداً يحملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويماً جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرتنا إلى التراث العالمي كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي - موضوعياً كان أم عالمياً - والخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب .

والعثور على هذه الصلات وجلاؤها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال ، مما سهل سبيل النقد تحكماً ، وجعله مجالا مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلماً ، وأوشك أن ييغض النقد الحق إلى ذويه .

وينتهي بنا الأساس النقدي في السابق إلى ما يجب أن نسلم به جميعاً - فيما أرى - ألا وهو ضرورة الإلمام بالمقارنة نظراً وعملاً . فأيّن نحن من التراث العالمي في العمل الأدبي الذي ننقده ؟ وأضيق ما نلتزم به حينئذ أن ننظر إلى مصادر الموضوع ما تيسرت ، وأن نلم بمسلك المؤلف حيالها إذا كان قد علمها ، ومنزلته من جهود سابقه وإن لم يحسن الإفادة منهم ، وقد يؤدي

بنا ذلك إلى الكشف عن المعنى الذى قصد إليه المؤلف وإن صعب واستغلق ، كما حاولنا فى نقد مسرحية : « جبهة الغيب » للأستاذ بشر فارس فى هذه الصفحات ، وقد نكشف بهذه المقارنة عن دوافع المؤلف للقيام بخلقه الأدبى ، إلى جانب الوقوف على أصالته فيما هدف إليه ، وبالقياس إلى ما حققه فى عمله الأدبى ، وذلك ما حاولناه فى الصفحات الأولى من هذا الكتاب .

وإذا توافرت الأسس السابقة لا بد أن ينتهى بنا النظر فى كل عمل أدبى - من جوانبه المختلفة - إلى نتائج عامة مثمرة ، هى النتائج التركيبية للنظرات التحليلية الخاصة بكل مسرحية . إذ يجب أن تكون النصوص الأدبية المختلفة - لدى الناقد ومن مظهرها العينى - بمثابة « المعامل » لدى العالم فى العلوم التجريبية ، فيها نقوم بالتجارب التى نقف عاينها بجلاء نظريات عامة ، أو اقتراح جديد لإزاءها ، على ألا نبدأ الدراسة فيها من الصفر ، بل بعد الوقوف على ما استقر من قبل من نتائج الدراسات فى التراث العالمى والقومى كما أسلفنا . وهذه النتائج العامة هى التى اتخذناها هدفاً لبعض صفحاتنا النقدية فى هذه المجموعة ، مثل : المسرحية بين الشعر القديم والجديد ، والبناء الدرامى لمسرحية لعبة الحب وأدب الجنس ، من خلال نقدنا للمسرحيتين الماضيتين .

ولا سهيل إلى النقد المثمر - فيما نرى - إلا بذلك النوع من المقارنة فى حدود ما تملية طبيعة النص ، وعلى حسب ما يتسق والنتائج التركيبية للدراسة لتلك النصوص . ولذا يطلق كثير من الباحثين فى الغرب على النقد الحديث اسم : « النقد المقارن » .

وفى هذه المقارنة يتضح كذلك ارتباط النقد بفلسفة الجمال . فهذه الفلسفة دعامة النقد . على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنة تشرح ولا تفرض ، وتبين ولا تقيد ، وتدل بإحباطها إلى دقائق جمالية دعامتها التذوق الخاص بكل نص ، دون أن نعمى بالتعميم والتجريد ، فلا بد من مقدرة على الإفادة منها عملياً ، يعد تمثيلها نظرياً . وبها يكون النقد تربية لذوق القارئ ، وسبيلاً إلى استقلاله بالحكم . على أثر تعديق نظراته فى جوانب كل عمل أدبى على حده .

وبرغم إيماننا بأن للأدب — وبخاصة الأدب الموضوعى من مسرحية وقصة — رسالة إنسانية خطيرة باغناء الوعى وتعميقه ، نعتقد مع ذلك ألا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قلبها الفنى . فالمشاعر الطيبة لا تخلق أدباً طيباً . وإنما يجود الأدب فى تصوير المعاناة وتمزق الوعى وعرض المناطق التى تعوزها الفضيلة ، ووصف الرغبات المحرومة المتعالية على حرمانها ، ولا يتيسر للأدب أن يجود المواعظ وتصور الفضيلة والتعبير السافر عنها ، على أن نزول الأدب إلى أغوار الشر — متى صدق التصوير وعمق — لا بد أن يبين عن المشاعر والأفكار الإنسانية فى نوع من واقعية حيوية أو نفسية تهدم ولكن للبناء ، وتترأى فيها الصور معكوسة — قصداً كى تتطلب الاستقامة والتقويم . والقيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجمالية على أساس الإيحاء لا التصريح ، وعلى دعامة من استقلال الوعى بالإدراك ، لا بالفرض عليه من خارجه ، وهذا فرق ما بين منطق الأدب ومنطق العلم ، أو منطق الحياة فى واقعها . وعن طريق الإدراك السليم لذلك المنطق ارتقت الأجناس الأدبية . كما ارتقت الآداب كلما غاصت فى مأزق الوجود ودركات الحياة ، وبذلك الإدراك كذلك ماتت أجناس أدبية كان اختيار الفضيلة فيها سهلاً على حسب طبيعة الموقف فيها ، مثل جنس الملحمة بمفهومها القديم ، وشعر المدح التقليدى على أن لا يخامرنا مع ذلك شك أن الجانب الفنى فى الأدب الموضوعى — متى كملت التجربة فيه وصدقت وعمقت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره وتجاوبه معها عن حرية ووعى — لا بد أن يتراءى عن مضمون إنسانى ونزعة إنسانية بالإيحاء القوى المحكم .

وتطبيقاً منا لمبدأنا — فى إحلال العمل الأدبى مكانه — قننا بالمقارنة لبيان المصدر أحياناً ، والكشف عن الموقف أو الحوافز وتقويم الجهد الفنى أحياناً أخرى ، دون أن نقصد من وراء ذلك إلى الخلط بين منزلة الكاتب ومكانة من أفاد منهم أو من كان يمكن أن يفيد منهم فى الآداب العالمية . ذلك أنا لم نقصد إلى مقارنة مكانة المؤلفين بعضهم ببعض ، بل إلى وضع الجهد الفنى مكانه من جهود السابقين ، على ما قد يكون بينهم بعد ذلك من فروق شاسعة لا يغفل عنها أحد ، وبهذا الإدراك ذكرنا « شكسبير » ، و « دريدن » فى

حديثنا عن شوقي ، وذكرنا «شتاينيك» و «سارتر» في هذا الكتاب عن تطوير المواقف الملحمية للمسرحية ، بمناسبة مسرحية «جميلة» ، كما ذكرنا «راسن» في حديثنا في مسرحية «إيفجينيا» العربية التي نقدناها ، وتحدثنا في لبسن في حديثنا عن بشر فارس . . ونرى أن بهذه الطريقة يغنى بقيمته في ذاته أكثر من غنائه بالموضوع نفسه الذي تناوله ، فلا يخلو من معنى توجيه الوعي العام وإثراء الثقافة الفنية على أية حال .

هذا ، ولغة المسرحيات مكانتها لدينا وفي نقدنا . وعندنا أن لغة المسرح - خاصة - جوهر فني به يشف الأدب المسرحي عن أئمن مقوماته . وقدماً رفع أرسطو من مكانة الصياغة فجعلها سبيلاً إلى استساغة الحال متى صدرت عن شاعر صناع يطوعها لفنه . وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تستساغ وإن كانت هي في ذاتها محتملة من حيث الواقع . ولم يعد مؤلف مسرحي يقصد إلى أن يتبع شكسبير أو مولير في منجمهما الفني ، إذ قد قدم بهما عهد الفن من حيث طريقتهما العامة ، ولكن إنتاجهما خالد ، خاصة باللغة التي طوعتها عبقريتهما في المجال الفني . ولا زال شوقي ذا حظوة أوفر في دراسة مسرحياته على ضعف بنائها الفني ، وإنما حظى بهذه المكانة بلغته خاصة . ولا يتنافى في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة الحوار المسرحي ، خلافاً لما يعرف به بعض أدياء النقد ، بل نرى أن اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي ، ودونها تظل المسرحيات - وإن أحكم بناؤها فنياً - مسلوقة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود . وهذا عهدنا بالتنتاج المسرحي العالمي جملة .

ولمكانة اللغة هذه - لغة المسرح في معناها الفني - عتينا بنقدها بوصفها قضية عامة ، ثم بالنظر إلى ما يجب أن يتوافر لها في الحوار المسرحي من خصائص فنية في ثنايا دراستنا لبعض المسرحيات الفصيحة اللغة في هذه الصفحات .

مصادر شوقي في مصرع كيلوباترا

لم يتح لموضوع من الموضوعات التاريخية أن يلقي رواجاً في الأدب مثل ما لقيه موضوع « كيلوباترة ». ذلك أن الأحداث التاريخية فيه غنية بمعانيها ، غريبة في موضوعها ، تقرب في واقعها من القصص الخيالية . . . فإلى مظاهر الأبهة والجمال والبذخ في الحفلات والمآدب ، وإلى سيطرة العواطف وسلطان الحب الجارف ، تقوم المآسى التاريخية والوقائع الحربية ذات الأثر الخطير . تنهار بها العروش وتتحطم عليها آمال الحبيبين . ووراء ذلك كله شخصية عجيبة ، جمعت - إلى جلال مكانتها وذكائها النادر - صفات الأنوثة كاملة ، مع براعة في الحيل تعيا بها أبرع النساء . . . وقد آلت على نفسها أن تعيش في حياة كلها مجد ومتعة ، حتى إذا رأت سعادها يغرب آثرت الموت . . . فانتصرت على أكتافها بموتها ، كما انتصرت على من قبله من القياصرة بجمالها وذكائها ، فلم تترد قط في هوة الضعة . . وفي عاطفتها ارتبط مصيرها بمصير مصر .

وقد ألقت في الموضوع مسرحيات كثيرة في مختلف الآداب . منها خمس عشرة مسرحية فرنسية ، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية ، وأربع إيطالية . . وفي أدبنا الحديث كان لشوقي فضل البدء بالإسهام في هذا الموضوع الذي كان قد صار عالمياً في الآداب من قبل .

ومسرحيته : « مصرع كيلوباترة » تعد باكورة الأدب المسرحي في لغتنا . . ومن عجائب المصادفات أن تكون أول مسرحية باللغة الفرنسية في عصر النهضة الأوربية هي مسرحية « كيلوباترة الأسيرة » للشاعر الفرنسي « جودل » عام ١٥٥٢ م .

ولم يخلق شوقي جنس المسرحية ، كما أنه كان مسبقاً بكثير من الكتاب

الذين عاجلوا نفس موضوعه . . ومن أشهر هؤلاء شكسبير في مسرحيته :
« أنطوني وكيلوباترة » حوالى عام ١٩٠٧ م ، و « دريدن » في مسرحيته
« كل شيء في سبيل الحب ، أو العالم المفقود » ، التي مثلت لأول مرة عام
١٦٧٧ م ، ونشرت عام ١٦٧٨ م ، ثم المسرحيات الأخرى الفرنسية التي
منشبر إليها في ثانيا هذا البحث .

وغير معقول أن يبدأ شوقي معالجة موضوعه معتمداً على المصادر التاريخية
وحدها ، إذ لا بد له من الرجوع إلى الموضوع في صوره الفنية كما أبدعتها
قرائح الشعراء في الآداب الأخرى من قبل . ولم يتعرض أحد ممن أرخوا
لشوقي للكشف عن شيء من مصادره ، لأننا حديثو عهد بهذا النوع من
الدراسة ، بل إن ممن أرخوا لشوقي من حاولوا أن يوهوا بأنه لم يكن يعتمد
في تأليفه على شيء مما يقرأ في الآداب الأخرى ، زعماء منهم أن ذلك مما يدعم
أصالته . وسرى بالقرائن القاطعة أن شوقي كان أكثر إفادة واطلاعاً على
الآداب الأخرى مما يزعمون . . وسنعرض لبيان موقف شوقي من المسرحيات
التي ألقت في الموضوع من قبل ، وأثر هذا الموقف في تصويره لشخصية
كيلوباترة ، ثم تأثره بسابقيه في المواقف الجزئية والأفكار والصور العامة ،
لنشبر بعد ذلك إلى مدى توفيقه في الإفادة من هذا التأثير .

وعلى الرغم من أن عاطفة الحب بين أنطونيوس وكيلوباترة كانت محور
الأحداث الكبرى ، فقد اتخذ كتاب الغرب من الصراع بين هذين المحبين
وبين أوكتافيوس رمزاً للصراع الدائم بين الشرق والغرب . وحملوا كيلوباترة
أوزار هذا الصراع كلها . فهي الماكرة المحتالة ، تتخذ الخديعة سبيلاً لنيل
مأربها ، وقد أوقعت في شركها أنطونيوس ، فأغوته بعد رشد . وهي
— بعد — مستهتره بملذاتها ، لا هم لها سواها . وتبرر الغاية عندها كل وسيلة .
وأعجب من ذلك أنهم عدوها نموذج العقلية الشرقية ، لا بوصفها ملكة ،
بل بوصفها مصرية ، فظلمهم مصر في — تحاملهم — يكشف عن نوع من
الصراع بين الشرق والغرب .

فشلا في مسرحية شكسبير ، يقول أنطونيوس حين رأى أسطوله يستسلم
لخصمه في ميناء الإسكندرية (الفصل الرابع ، المنظر الثاني عشر) : « ضاع
كل شيء : خانتني هذه المصرية الدنيئة .. واستسلم أسطولي للعدو .. بغى
أنت ثلاث مرات خائنة ، ومخدوع أنا ، ومخدوع بالزيف الروح المصرية !! ..
هذه الساحرة المفسدة .. كان صدرها تاجي وغايي الأولى . وبجيلتها الغامضة
خدعتني . عجيبة حقاً ، لتلقى بي في صميم الضياع » .

وكذلك الحال في مسرحية « دريدن » - (الفصل الخامس ، المنظر
الأول) - يحمل قائد الأسطول فانتيديوس حملة شعواء كلها حيف على
مصر ، وعلى كيلوباترة بوصفها عنواناً لمصر : « أمة كل أفرادها خائنون ،
يتنفسون الحياة مع هواء بلادهم منذ ولدوا .. وملكهم بمثابة روحهم
المستخلصة منهم جميعاً » .

ولدام دي جيراردن مسرحية فرنسية عنوانها : كيلوباترة (عام ١٨٤٧م)
فيها تصور كيلوباترة امرأة مستهترّة في ملذاتها ، « لا هم لها سوى الحب ،
في حين جزاؤها العدل هو البغض ، ولا تهم بسوى لذائذ الجسد ، حتى
ليجرؤ عبد قوى العضلات على أن يرفع إليها أنظاره ، قائلاً : « أظفر بك
ساعة وأموت » فتصغي إليه ، لأن عهداً الذي قطعته على نفسها يتلخص في :
« المتعة والموت » وتستجيب له على أن يتجرع السم على الأثر .

وتجاه هذه الحملات وأمثالها ، اتخذ شوقي من كيلوباترة موقف الدفاع .
واتهم جميع من كتبوا عنها بسوء القصد ، وحاول أن ينصفها ، لا بوصفها
ملكة فحسب ، بل بوصفها مصرية كذلك . لأن أولئك الكتاب عدوها
مصرية واتخذوها عنواناً لمصر . وكان اطلاع شوقي على ذلك هو الدافع له
إلى اختيار الموضوع ، ثم إلى اتخاذ موقف يخالف فيه كتاب الغرب جميعاً .
وما كان أيسر الوقوف على مغزى تلك المسرحيات الأوربية لدى شوقي ،
خاصة أن جميع النقاد الفرنسيين الذين تحدثوا عن تلك المسرحيات أفاضوا
في هذا المغزى وشرحوه . فشوقي بسبيل الرد عليهم من خلال تصويره الفني .

وهذا نوع من تأثر الكاتب بسواه ، نسميه في الأدب المقارن : « التأثر العكسي » . وفيه تكون الأعمال الأدبية صدى أعمال أدبية أخرى ، تتولد عنها . . ولكنها بمثابة مقاومة لما تقصد إليه من معنى . وفي هذا الباب قد يتولد التقيض من التقيض . ولم يحل هذا دون إفادة شوقي من آراء أولئك الكتاب ومن صورهم الفنية ، بعد أن صهرها في عمله الأدبي ، ليستخرج منها وحدة فنية ، أصيلة ، تصورها ما يقصد إليه من مغزى وطني :

وأول مظهر لذلك التأثر أن شوقي صور كيلوباترة وطنية مخلصه ، تقدم حبها لوطنها على إخلاصها لحبيبها . فلم تفر من أكتيوم غدراً أو خوفاً كما رميت بذلك في المسرحيات الغربية . ولكنها انسحبت نتيجة لخطة سياسية مرسومة : هي أن تدع أنطونيوس وأكتافيوس في الحرب ، دون تدخل منها ، كي يضعف كلاهما الآخر ، حتى تظل هي قوية في وجه المنتصر منهما . . وكانت تتخاط بذلك لنفسها ووطنها حتى من أنطونيوس نفسه ، فبا إذا ضعف حبه لها ، وتشرح كيلوباترة شوقي - لخاصتها - خطتها في الانسحاب من موقعة اكتيوم (الفصل الأول) :

كنت في مركبي وبين حنودى	أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت: روما تصدعت فترى شط	را من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيد	ش وشبا الوغى ببحر وبر
فتأملت حالتي مليا	وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتدبرت. أن روما إذا زالا	ت عن البحر لم يعد فيه غبرى
كنت في عاصف سللت شراعى	منه فانسلت البورج لإثرى . .
موقف يعجب العالا كنت فيه	بنت مصر ، وكنت ملكة مصر

وهذه الفكرة هي محور سياسة كيلوباترة في مسرحية شوقي ، على أن الفكرة في ذاتها ساذجة لا تصلح أساساً للدفاع عن سياسة رشيدة ، ثم إن هذه الفكرة في مسرحية « دريدن » السابقة الذكر ، ولكن على لسان شخصية ثانوية هي « ألكساس » التابع الوفى لكيلوباترة ، إذ يقول (الفصل الأول، المنظر الأول) : « لو كان لى ما أربد ، لوددت أن هلك هؤلاء الطغاة --

على اختلاف طبائعهم ، المسيطرون على الجنس البشرى — يهلك بعضهم بعضاً بسيفه ، ولكن بما أن عزمنا تابعة لقوتنا العرجاء ، علينا أن نتبع واحداً منهم نعلو معه أو نهبط . . . ولكن هذه الفكرة عابرة في مسرحية « دريدن » ، لا أثر لها في الأحداث ولا في سياسة كيلوباترة . وقد اعتقد شوقي أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها بمظهر المضحية بجها في سبيل وطنها ، في حين يكذبها في زعمها كل تصرفاتها في المسرحية . وقد حرص شوقي كذلك أن يرد عنها ما اتهمتها به أمثال مدام « دى جيراردن » ، في أن غايتها إنما كانت المتعة الجسدية ، ولكن سبيل السرد على لسان كيلوباترة نفسها . وكأن ما تقوله كيلوباترة شوقي صدى مباشر لمثل ذلك الاتهام الذى أشرنا إليه فيما سبق . تقول كيلوباترة (الفصل الرابع من مسرحية شوقي) :

يقولون : أنثى أهنت العمر بالهوى بهيمية اللذات والشهوات
فدى لغرامى بالرجال وحسنهم غرام الغواني أو هوى الملكات
فليس الغلام البارع الحسن فتتى

ولا السرائع الأجلاد والعضلات

ولم يستثر وجدى من الروم فتنة

جنون العذارى فتنة الخفريات

ولكن عشقت العبقريّة طفلة وفى الغفلات البله من سنوأتى

ويسلك شوقي مسلك الكلاسيكيين في تبرئة كيلوباترة من الدنيا ، لإلقاء التبعة فيها على حاشيتها ، كى تظهر هي بمظهر النبيل في موطن الضعف . . . فيثلا يحكى المؤرخ « بلوتارخوس » أنها أرسلت إلى أنطونيوس — عقب هزيمته الفاصلة — من يخبره كذباً بانتحارها ، خوفاً على نفسها منه . ويتبع شكسبير في مسرحيته ما قاله بلوتارخوس ، ولكن دريدن — ونزعتة كلاسيكية في مسرحيته — يجعل « ألكساس » هو الذى يخترع من عنده هذا الخبر الكاذب خوفاً من أنطونيوس على كيلوباترة ، فينعاها كذباً لديه دون أن تعلم كيلوباترة ونقتطف من مسرحية دريدن (الفصل الخامس) ما يتراسل مع ما اتبعه شوقي في نفس الوقت ، ليظهر مدى تأثره به تأثراً واضحاً : تقول كيلوباترة

لأنطونيوس وقد خفت إليه فوجدته قد شرع في الانتحار : « لقد حضرت بعد فوات الأوان ! هذا الملعون ألكساس ! » فيجيب أنطونيوس : « هل أنت حية ؟ أم أنا مت من قبل دون أن أعرف ، وهذه أنت أو نوع من الأشباح بلقاني ؟ » - وتجييب كيلوباترة : « أيتها السموات ! طالما كنت قاسية على ! والآن اهدني إلى جبر هذا الوفاء المثلوم . فأعيدني إلى حياً من احتضار ! » - ويقول أنطونيوس : « لن أكون ، يا حبيبتي ، إني أمسك روحي اغتصاباً ، ولكن قولي إنك تكوني زائفة العاطفة » - فتجييب كيلوباترة « الآن فات الأوان لأقول إني صادقة الود . زعم ألكساس موتي ، دون علم مني . . وحين عرفت أسرع لأحول دون هذه النتيجة المشؤمة . لقد خائني أسطولي كما خانك » . ورد أنطونيوس : « . . حسبك ، لقد قلت إنك ستأتين على أثرى ، وأصدقك ، لأنني الآن أستطيع أن أصدقك في كل ما تقولين ، كي نرحل على وداونا معاً . . وقبله منك هي أعظم من كل ما سأترك لقيصر » . (يموت) .

ونظير ذلك في شوقي حين حمل أنطونيوس جريحاً إلى كيلوباترة بعد أن طعن نفسه - يجرى بينهما هذا الحوار (الفصل الثالث) :

أنطونيو : كيلوباترة . . عجب . . أنت هنا
لم تموتي ؟ . هم ، إذن ، قد كذبون
كيلوباترة : سيدى ! روحي ! حياتي ! قيصرى ! أنت حي ؟
أنطونيو : بعد حين لا أكون
كيلوباترة : من نعانى كذباً . . من قالها لك ؟

أنطونيو : أو لمبوس النذل الخائن
مرراً فاستوقفته أسأله قال ماتت . . فتجرعت المنون
كيلوباترة زوديني قبلة من ثناياك العذاب الشيمات
وأضيئ بسناها مقسلة يسدل الموت عليها الظلمات . .

ثم إن فكرة تمرد الأسطول على أوامر كيلوباترة ، كما هي في ترجمة

الشعر المذكور سابقاً لدريدن ، نرى صداها في قول كيلوباترة شوقى لأنوبيس الكاهن (نفس الفصل) :

أبى أعلمت أن الجيش ولى وأن بوارجى أبت المضي ؟
وإباء الأسطول للمضى في الحرب يفيد أن أمراً صدر إليه من كيلوباترة بذلك ، وهو مما يخالف سياستها العامة في المسرحية . كما أعربت عنها في الفصل الأول ، من وجوب التزام الحياد . وليس في المسرحية ما يدل على تحولها عن تلك السياسة إلا في هذه الإشارة في البيت السابق ، وهو ما نراه أثراً لفكرة دريدن في مسرحيته السابقة الذكر .

وشوقى متأثر بسابقه كذلك في فكرة توديع كيلوباترة لأولادها ، وفيه يصف جانباً من الصراع النفسى لكيلوباترة تتنازعها عوامل الإبقاء على حياتها في عيش ذليل ، ومع أولادها ، أو الموت عزيزة كريمة ، وهو منظر يطيل فيه الشاعر الفرنسي « روبير جارنييه » في صورة حوار بين كيلوباترة وبين « أوفرون » مربى أولادها ، يدعوها إلى الإبقاء على حياتها من أجلهم ، وتأبى هى تفضيلاً منها لدواعى التضحية والعزة ، ثم تودع أولادها وهم حضور على المسرح ، وتطلب منهم الصفح والصبر على مصيرهم الأليم ، وتصف قلبها يتصدع لفراقهم ، وتتوقع ما سيلقون من عذاب بعدها . وتقول لهم : وداعاً ! ! فيجيبون : « وداعاً . . فتكاد نفسها تطير هلعاً (الفصل الخامس من المسرحية السابقة) .

وقد وصف شوقى منظر التوديع كذلك ، ولكن لم يجعل الأطفال يظهرون على المسرح ، إذ أن أهمهم تودعهم وهم نيام . وهذا أرق فنياً ، إذ ليس فيه إثارة العواطف عن طريق رخيص يعرض الأطفال في منظر وداع مروع . ولم يفد شوقى فكرة إيراد هذا المنظر فحسب ، بل إن في بعض الصور الحزنية التى يوحى بها المقام تلاقياً مع نظيرتها في مسرحية « روبير جارنييه » . تقول كيلوباترة لوصيفتها شرميون (الفصل الرابع من مسرحية شوقى) :

أدخلني بي يا شرميون على أطفائي
فعاثهم إذا تحجب صدرى
لى أودعهم الوداع الرهيبا
وجدوا صدرك الحنى الرحيا
وما تقوله فى وداعهم :

بروحى وإن لم تبقى منى بقية
أفوب لبلاوهم وأعلم أننى
وقد اشتى عيش الليل لأجلهم
فلا الحمد يرضى لى ولا النبيل يسمح
فصفحا صغارى إن شقيتم بمصرعى
وإنى لأرجو أن تغضوا وتصفحوا
وداعاً صغارى ، صير الله يتمكم
إلى خير ما يكفى اليتامى ويصلح
أطقت بكم والنوم تسرى سناته
على صفحات كالأسنة تلمح . . .

هذا ، ومن المواقف الجزئية فى مسرحية شوق أن هيلانه وصيفة
كيلوباترة تموت بلدغة الأفعى كسيدتها ، ولكنها تعود إلى الحياة بترياق
على يد الكاهن أنوبيس على رجاء من حابى .

وفى مسرحية « مدام دى جيراردن » السابقة الذكر ، يتناول العبد
السم أثر ظفره بكيلوباترة ، كما تعهد لها بذلك ، ليدفع ثمن سعادته . . . ولكن
« ديوميد » وغانتيديوس يعيدانه إلى الحياة بترياق ، مكبدة فى كيلوباترة . .
وذلك كى يكون أداة انتقام ومشار غيرة . والشبه - برغم ذلك - بين الموقفين
واضح . ثم إن ذلك العبد ، قبل أن يتناول السم ، ينشد الموت يتغنى فيه
بالعاطفة ومجد المخاطرة . وفى هذا ما يذكرنا من بعيد بنشيد الموت فى مسرحية
كيلوباترة شوق ، فقد أفاد شوق فكرة إيراد النشيد فحسب من تلك المسرحية
وإن تكن الخواطر فى النشيد من متباعد .

و موقف آخر كذلك فى مسرحية شكسبير ، فيه يدخل أكتافيوس على

أنطونيوس بعد موته انتحاراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) فيأسى على أن ألقاه أنطونيوس إلى هذا المأزق بمحاربته ، ويقول : « إن بالجسم آفات تتطلب مبضع الجراح » ثم يعبر عن أساه في شبه رثاء له : « . . لكن دعني أنتحب بدموع قدسية كدم القلب ، أنت يا أخي وشريكي وذا المكان الأول في كل ما شرعنا فيه ، وندي في الإمبراطورية ، وصديقي ورفيقي في جبهة الحرب ، والذراع الجسمي أنا ، والقلب الذي تضىء أفكاره أفكارى » وصدي ذلك واضح في إيراد شوقي لمثل ذلك الموقف في الوداع ، وفي تصويره له حين يودع أكتافيوس صديقه المتحجر ، متوجهاً بخطابه إلى كيلوباترة (آخر الفصل الثالث من مسرحية شوقي) :

أتأذن سيدي أن أطيع ف بخدم الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله ومن كان ظلي تحت الشراع
وكننا نشيد لروما الفخا ر ونجنى لها الغار من كل قاع
ونأنى القلاع فنحتلها وإن بعدت كالنجوم القلاع
ونركز في السهل أرماح روما ونطلع أعلامها في اليفاع ؟

وفي البيت الثاني من الأبيات السابقة دقة تاريخية نوه بها لشوقي ، إذ يذكر بلوتارخوس أن أنطونيوس كان متفوقاً على أكتافيوس في البر ، وأنه كان دونه في البحر ، وإن كانت النغمة الخطابية في الأبيات المذكورة تضعف من طابعها المسرحي ، وتجعلها بذلك دون أبيات شكسبير في التعبير عن نفس الموقف :

وأخيراً نكتفي هنا من الصور الجزئية بذكر منظر دخول أكتافيوس على كيلوباترة بعد انتحارها . . وفي التاريخ - على حسب بلوتارخوس - كانت كيلوباترة مخدوشة الوجه ، ممزقة البشرة ، بسبب انتحارها على أثر موت أنطونيوس . وخالف شكسبير التاريخ في هذه النقطة ، فجعلها تحتفظ بجمالها ميتة ، وتبعه شوقي ، وفي مسرحية شكسبير يقول أكتافيوس متوجهاً في حديثه إلى طبيبه وقد رآها مع الوصيفتين عقب موتهن بلدغ الأفعى :

« . . . ولكن كيف من ؟ . . . فإني لا أراهن يدمين . . . يا لنبل الضعف ! . . »
لأنها تبدو بعد انتحارها كأنها تريد أن توقع انطواناً جديداً في شركها
القاهر . ونظير ذلك ما أنطق به شوقي أكتافيوس في نفس الموقف :

عجيب يا طبيب أرى قتيلاً ولكن لا أرى أثار الجراح
أليست في الفناء أرق لوناً وأندى من رياحين الصباح ؟
فهل تدنو لتكشف كيف ماتت أبالسسم الزعاف أم السلاج ؟

ولن يتسع مجال الكتاب للمضى في إيراد تفاصيل أخرى كثيرة لا يمكن
أن تتوارد على سبيل المصادفة . وما لا شك فيه أن شوقي اطلع على مجمل
لهذه المراجع ، أو قرأ نقداً وافياً للمسرحية استعان به في الإفادة منها . ولكن
كيف ؟ هذا ما لا سبيل إلى الوقوف عليه من خلال البحوث التاريخية التي
كسبت عنه ، وهي التي كانت تحتاج إلى صبر وسعة اطلاع . ونظيرها ما أوف
في بحوث الغربيين في أدبهم . وفي مكان آخر أثبتنا كيف أفاد شوقي في مسرحيته
الأخرى : « مجنون ليلى » من الأدب الفارسي والتركي ، رجعنا إلى تأثره
بهذين الأدبين كثيراً من تفاصيل ما أورده في تلك المسرحية من أفكار ليس
لها أصل في أخبار مجنون ليلى العربية . وفي هذا ما يقطع بأن شوقي كان أكثر
تنقيباً في الآداب الأخرى مما يظن لأول وهلة ، وخاصة فيما يتعلق بفن جديد
على تراثنا ، مثل فن المسرحية .

وبعد ، فنحن لا نريد بمثل هذه البحوث أن ننال من قدر شوقي بالكشف
عن إفادته من الآداب الأخرى ، إذ من بدائيات البحوث المقارنة أن التأثير
لا يمحو الأصالة ، ومن الخطأ أن ينظر إلى هذا التأثير كما ينظر دارسو
السراقات الأدبية في القديم . فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية
السابقة عليه ، على أن يحتفظ بأصالته في البنية العامة لعمله الفني . والأعمال
الفنية العميقة هي التي تستمد جذورها من آثار السابقين التي لولاها لما
خرجت إلى الوجود ، وكما يقول ريمي دي جورمون : « لا وجود لعين من
عيون المؤلفات الأدبية في الهواء ، ولا وجود في الأدب — كما لا وجود في

الطبيعة - لجيل تلقائي . والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها - بعد ذلك - ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها . وعهدنا بكبار الكتاب العالمين أن ينهلوا من الثقافات العالمية ويضموها لتخرج - بعد - في نتائجهم ثمرات متنوعة ذات وحدة منسقة ، مطبوعة بطابعهم الأصيل . وما أشبههم بالنعحل ، تقع على مختلف الزهور ، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس .

على أنا لا نغفل التنبيه إلى أن شوقي لم يحسن الاستفادة حق الاستفادة من مصادره ، فلم ينهج نهجاً في تصوير كيلوباترة تصويراً مقنعاً ، إذ أنها في مسرحيته تتضاد أفعالها مع زعمها بأنها مخلصه للوطن . فهي « غير متكافئة » ، مع نفسها ، طائشة في سياستها ، قصيرة النظر ، مستسلمة للمداتها ، تلهو حين يجد الجلد . فليست هي بالشخصية ذات الجوانب المتناسكة في أبعادها . وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ أننا لم نقصد إلا إلى بيان موارد فنية عالمية نهل منها شوقي محاولاً الاستفادة ما استطاع ، في موضوع تأثر فيه الكتاب العالميون بعضهم ببعض . وهذا نوع من البحوث التي تكشف عن مظهر من مظاهر التعاون الأدبي في المجال العالمي ، كما تبين عن جوانب استحصاد القرائح وإخصاب العبقريات .

أزمة الضمير العالمي في مسرحية سارتر «سجناء التونا»

في هذه المسرحية الحديثة يصور سارتر موقفاً حيوياً تتمثل فيه أهم قضايا العصر في جوانبه النفسية الدقيقة واتجاهاته الإنسانية العامة . وفيه تبدو الصورة مروعة ، لأنها صورة العصر بآثامه وشروره ، وأطماعه الجائعة التي تهدد أصحابها كما تهدد الإنسانية كلها بالدمار . ويبدو الخير وسط هذه الظلمة المطبقة كشعلة تفتحها العواصف ، وقل من يسهر على رعايتها من الناس . ويرى الفيلسوف من وراء ذلك إلى أن يخز الضمير العالمي ، عله أن يوقظ فيه بقية من وعي تلوح بروقه الخائرة من آن لآن ، في ثنانيا الدجي الذي تسير فيه الدول الكبرى وأهلها بعيون تنظر ولا ترى . وليست آراء الفيلسوف تجريديّة معلقة في الهواء ، ولكنها وثيقة الصلة بمواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد رباط في صراعاتهم ومصيرهم بالعصر ومشكلاته .

ولابد لنا - قبل أن نكشف عن هذه الآراء الفلسفية في صورتها الأدبية - أن نوجز القول في أحداث المسرحية وأشخاصها ، ليتبعنا القارئ حين نعرض ما تكشف عنه من أهداف إنسانية :

تدور حوادث المسرحية في عام ١٩٥٩ م ، في «التونا» من ضواحي مدينة هامبورج بألمانيا ، في أسرة تمتلك مصنعاً كبيراً للسفن . وتستغرق حوادثها التي نشهداها بضعة أيام . وفي الفصل الأول نشهد الابن «فرنر» وأخته «ليني» وزوجته «جوهانا» يتهاون للاجتماع مع رب الأسرة للفصل في أمر خطير يتوجس منه «فرنر» وزوجته . ونعلم منهم أن الأب سيوت بسرطان الحلق ، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر . ويحضر الأب ، فيفضي إليهم بأنه قد لا ينتظر نهاية أجله بهذا المرض ، وقد

يلجأ إلى إنهاء حياته بنفسه . ويطلب من ابنه أن يحلف على التوراة أنه سيقبض في المنزل بعد موته . ليقوم على شئون المصنع الكبير الذى يشتغل به مائة ألف عامل ، لأنه وارثه الوحيد من الرجال . ويضيق الابن وزوجته بذلك ، لأنهما لا يطيقان الحياة في هذا المنزل العتيق . وكان الابن مجامياً بمدينة همبورج ، وتزوجته « جوهانا » التى كانت ممثلة ، على أن يعيشا معاً في تلك المدينة . وسبق أن استدعاهما الأب منذ ثمانية عشر شهراً . كي يقيما معه في « ألتونا » بعض الوقت . ويسود الاجتماع ضرب من المراعاة الاجتماعية التقليدية في الأسرة . فتتظاهر « ليني » بأنها غير مكترثة بموت أبيها ، في حين نعلم أنها كانت قد ارتاعت حين علمت من طبيبه بالخبر . ويتظاهر « فرنر » بأنه لم يعرف من الأمر شيئاً على حين أن الطبيب أفضى إليه بالخبر قبل أخته . وتبدو « جوهانا » الزوجة أصرح من في الأسرة حين تكذب الأب في زعمه أنه يريد أن يحتجزهم في « ألتونا » متعللاً بالإشراف على المصنع . ذلك أن فرنر ليس وارثه الوحيد . فله ابن آخر هو « فرانز » وهو الابن الأكبر ، ولم يمت كما يزعم الأب ، ولكن استخرجت له شهادة مزورة بموته . ولا يزال على قيد الحياة . وقد احتجز نفسه في حجرة بالمنزل ، يرفض أن يستقبل بها سوى أخته « ليني » . وهو يقيم بهذه الحجرة منذ اثني عشر عاماً . فريسة لنوع من عذاب الضمير لم يعد يطبق فيه حياة الناس . ويلقى النبعة فيه على أبيه أولاً ، ثم على من زجوا بألمانيا في الحروب ، ثم على العصر كله . لأن هذا الفن نشأ نشأة دينية يؤمن فيها بآراء : لوثر « وبالضمير الإنسانى .

وقد رباه أبوه كذلك على الشجاعة ومواجهة الأخطار ، فهو يحتقر الجبن والخوف ومن يرسفون في قيود المذل . ونرى من استعادة الأب لذكرياته - في صورة مناظر مسرحية - أن الأب كان قد باع لحكومة هتلر أرضاً يمتلكها بحوار مصنع له فيها معسكر للأسرى . وقد لام الابن أباه على ذلك ، لأنه يكره منظر الأسرى وخنوعهم ، ولو تعرض لمثل مصيرهم لفصل الموت .

والابن يحقر الضحايا الذين يحترمون جلادهم ، على أن في الأمر امتناناً

لمكانة الإنسان من حيث هو إنسان . وقد ساعد الأب بذلك على الشر . وحين يتنصل الأب بأنه لو لم يبيع الأرض لإقامة المعسكر لاشرت الحكومة أرضاً أخرى لنفس الغرض ، يرفض الابن الحجّة ، إذ كان على أبيه أن يترك تبعه الشر تقع على غير كاهله .

ثم يفضى إلى أبيه أنه آوى ربانياً بولونيا هرب من الأسر . فيثور الأب ، لأن هذا عمل طائش ، ولكنه يعد الابن بتسوية المسألة مع المشولين بما له من مكانة لديهم . ويتوجس أن يكون رجال الجستابو قد وشوا بابنه . فيبلغ هو عما فعل ابنه ، ويشترط ألا ينال الأسير ولا ابنه بأذى ، ولكن سرعان ما يأتى بعض هؤلاء الرجال فيجدون الابن معتصماً بالحجرة مع الأسير الهارب الذى أواه ، فيذبجون الأسير على مشهد منه . وتكون عقوبة الابن أن يحكم عليه بالتجنيد الإجبارى فى سن الثامنة عشرة .

ويذهب الابن ليحارب فى روسيا ، ويهلك كل من معه ، ثم يعود متخفياً وحيداً إلى المنزل فى عام ١٩٤٦ م ، ويحتجز نفسه بالمنزل ، فى نوبة عصبية لا تفارقه . فلا يجيب غيره بسوى التهمة ، حتى يسمع من المذيع أخبار محاكم مجرمى الحرب من النازيين ، فيثور ، لأن هذا امتهان لكرامة ألمانيا وشعبها . ثم إن الحلفاء أنفسهم مجرمون فى الحرب . فلم ينتصروا فيها إلا لأن ضحاياهم أكثر من ضحايا الجرائم التى ارتكبتها ألمانيا ، على أنهم كانوا قد انتصروا فى الحرب العالمية الأولى ، فماذا فعلوا لخير الإنسانية ؟ لقد كانت نتيجة سياستهم التى انتهجوها أن وجدوا للألمان هتلر آخر . وها هم أولاء على أثر هذا النصر بسبيل إنتاج صنوف أخرى من هتلر . وويل للإنسانية المهتدة دائماً بالدمار !! .

وفى عام ١٩٤٧ حاول أحد الجنود الأمريكيين أن يعتدى على « لينى » أخت « فرانز » لأنها استثارته بقولها له : إنها نازية فأسرع فرانز لئلا تلتصق به . وكاد الأمريكى يتغلب عليه فى عراكه معه ، لولا أن الأخت ضربته بزجاجة على رأسه ، وأخذ فرانز على عاتقه تبعه ما حدث . فتعهد الأب بترحيل

ابنه إلى الأرجنتين أمام السلطات الأمريكية ، ليخليه من العقوبة . وهىء كل شىء لترحيله . ولكن الإبن اعتصم بحجرة فى المنزل فى حالة تشبه الجنون . وأى بعد ذلك أن ينزل منها أو يستقبل والده . وظل منذ عام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٩ فريسة لهواجسه وخوابره ، يحيا حياة عجيبة .

فحين طلب الأب من ابنه الآخر : « فرنر » أن يبق فى « ألتونا » كان غرضه من وراء ذلك أن يوجد بالمنزل من يرعى ابنه شبه الخبول بعد أن يموت هو . ويقسم له « فرنر » على ذلك ، ولكن زوجته « جوهانا » ترفض البقاء ، وتصر على ترك زوجها إذا بر بوعده ، لأنها تحمل الإقامة فى ألتونا . ويفيد الأب من رفضها ، لأنه يريد أن يتخذها سبيلا لإغراء « فرانتز » بالرجوع إلى حياته العادية فى الأسرة ، على أن يتكفل الأب بتسوية المسألة لدى السلطات المحتلة . ولو قبل « فرانتز » ذلك فسيحتاج لأبيه أن ياقاه قبل أن يموت . ويتحلل « فرنر » وزوجته من ضرورة البقاء فى ألتونا .

وفى الفصل الثانى تنسلل جوهانا بمشورة الأب إلى حجرة « فرانتز » ، وقد تجملت كى تغريه بالحياة . وتصرح له أن حياته خير منها الموت : فلما أن يختار الحياة كالناس ، وإما أن يموت . . وتراه فى حجراته نهبا لعذاب الضمير وقد جمع فيها عدداً من السرطان البحرى (الكيوريا) يخاطبها على أنها الناس لو كان هناك من أمل فى أن يبق الناس بعد القرن العشرين . . ويتم هذا القرن أمام القرن الثلاثين ، أمام محكمة التاريخ وضمير الإنسانية ! !

ويسجل الإبن دفاعه على أشرطة يدور بها فى حجراته مسجل الصوت وكلما انتهى من شريط أعاد دورته ليستمع إليه ثانية ، ثم يتكره ، لأنه دون ما يريد أن يقول . فيحاول الكرة من جديد . ويجمع هذه الأشرطة بعضها إلى جانب بعض . . ويعروه السأم أحيانا ، يبذل من جهد يتوقع أن يضيع سدى .

وحين يرى زوجة أخيه « جوهانا » يغريه جمالها ، فيعود إلى الرغبة فى الحياة ، حياة الناس ، ويخشى أن تغريه « جوهانا » بالاشتغال بمطالبه

الفردية ، وإهمال مهمته الإنسانية ، ولكنه يحاول أن يعجبها . . فتقول إنها تهتم بأن تعجب الأحياء ، أما هو ففيت ، لا نفع في حياته . وهو يزعم أنه شاهد على عصره ، وهو في الوقت نفسه متهم من المتهمين ، آثم مثلهم ، مشترك معهم في تبعة ما حدث . فتثير بذلك في نفسه عقدة رهيبة كانت في الحقيقة أهم سبب في احتجازه لنفسه ، واعتصامه بحجرته . وتستدرجه حتى يقضى إليها بشيء عن تلك العقدة ، ويطلب منها أن تحكم على ما فعل : وذلك أنه حين حكم عليه بالتجنيد ذهب يحارب في شجاعة كأنه ينشد الموت فلا يجده . وفي موقفه في « سمو لنسك » في روسيا ، تعرض للمأزق : فقد كان مع خمسمائة هلكوا جميعاً ما عدا اثنين : ضابط في رتبته وجندي . أما الضابط فكان مثالياً يكره طغيان النازيين ، ويبغض الحرب ، ويشتهي من أجل ذلك هزيمة هتلر . والجندي قاس نازي مخلص . ووقع في قبضتهم أسيران من الفلاحين الروس ، يريد الجندي أن يعذبهم في وحشية ليحصل منهم على بعض الأسرار ، عليهم يجدون مخرجاً من الحصار . ويريد الضابط الآخر ألا يعذبهم . لأن في ذلك أمتهاناً للإنسانية ووحشية لا يبررها شيء . ويرى « فرانتز » أن الضابط زائف في مثاليته . فالحرب واجب وطني يجب على الجندي أن يخلص فيه لثلاث يموت وطنه بالهزيمة . أما الطغيان فله حساب يمكن تصفيته بعد الانتصار ، ولكنه يتفق مع الضابط في أنه لا ينبغي تعذيب هذين الفلاحين ، فقد لا تكون لديهما أسرار . ويأخذ القيادة هو من زميله ، ويعامل جنديه في قسوة بالغة ، وينهاه عن تعذيب الأسيرين زجراً وعنفاً ؛ في حين يرى زميله الضابط الآخر أنه ينبغي إقناع ذلك الجندي لا إكراهه ، لأن الإكراه أمر تأباه كرامة الإنسان . ولا يستمتع « فرانتز » لشيء من ذلك . ويأمر الضابط والجندي معاً بالذهاب للحراسة ، دون تعرض للأسيرين ، فيقضى الأعداء عليهما ، فيلتجىء هو إلى تعذيب الأسيرين تعذيباً وحشياً . ويموتان قبل أن يعترفا . فيبقى أثر هذا التعذيب في نفسه لا يفارقه أبداً . ويتم بسببه نفسه أنه حيوان كالآخرين . وتحاول « جوهانا » أن تجذبه إلى الحياة بالإغراء بالحب ، فيتردد ويرتعد ، ويخيل إليها أنها كادت تنتصر فيما كلفها به الأب .

وفي الفصل الثالث يلتقي الأب بزوجة ابنه «جوهانا» قلقة على نجاحها في مهمتها ، وهي استدراج «فرانتز» لإخراجه من عزلته ، ولا تدري هل كان مجنوناً حقاً . ويطلب منها أن تقابله مرة أخيرة تتوسط لديه كي يقبل استقبال والده ، وإذا فعلت فسيتركها الأب ترحل مع زوجها ، ويحللها من ميثاقهما في البقاء . فتحشى أن يكون غرض الأب استدراج ابنه ليتخلص منه بالموت . وترى أنه ليس أمامها سوى إجبار زوجها بما حدث .

وحين نخب «فرنر» بأنها قابلت أخاه في حجرته ، فتثور شكوكه في سلوكها مع أخيه ، ويصمم على البقاء في ألتونا ، لأنه يريد أن يستأثر وحده بالمصنع . ولو أبت هي فلتذهب وحدها حيث تشاء ، فهدده أنها لو بقيت فستزور فرانتز كل يوم ، فتثور في نفسه غيرة تهدد الأسرة ، لأنه يعلم أن والده هو الذي دبر ذلك كله . . وفي الفصل الرابع نرى فرانتز يبدأ يشعر بالزمن ، على أثر عاطفته نحو زوجة أخيه ، وأخذ يحسب الدقائق ، وينظر في الساعة التي أهدتها إليه ، لينتظر لقاءها ، وكان من قبل قد طرد الزمن من حجرته . وحين يشعر بالزمن يشعر بالضعف ، ويرى أنها كانت سبب إيقاظ وعيه الفردي ضد وعيه الإنساني وهي لذلك شبيهة «دليلة» في موقفها من شمشون ، ويشعر نحوها بالحق ، ولكنه لا يزال معلقاً بها . وتحقره هي ، لأنه سجين أو هامه ، وأنه بمثابة متهم يحاول أن يشهد لنفسه ، فما أبعد من شمشون ، وترى أن لقاءها معه - وهو لا يستطيع أن يواجه الحقيقة - ضرب من العبث لا تطبيقه ، وبخاصة بعد أن ثارت شكوك أخيه .

وتفاجيء ليني الأخت «جوهانا» عند أخيها ، فتثور غيبتها وشكوكها . ويعرفون جميعاً أن الأب هو الذي دبر ذلك كله لغاية في نفسه ، فتثور أحقاد الابن ضد أبيه . وتعزم «جوهانا» ألا تعود للقاءه . وفي ثورة من يأس يقبل الابن استقبال أبيه ، ويحدد معها موعداً ليلقاها .

وتفاجيء ليني الأخت «جوهانا» عند أخيها ، فتثور غيبتها ويرى أنه وأباه مجرمان ، ويتهم أحدهما الآخر باسم المبادئ التي خرجا عليها معاً . ويقول والده : إن هذا هو ما يسمونه العدالة . وتثور أزمة ضمير الابن في

تعذيب الأسرى ليتكلموا بما لديهم من سر في جبهة «سمولنسك» ، حين ضيق الأعداء عليه الحصار ، وانضم إليهم أهل القرية . ويقول إنه كان أداة في التعذيب الجهنمي لأن ولده أبلغ عنه في حادثة الأسير البولوني . ويهذى في نوبة عصبية يسرد فيها المآثم البشعة ، والقسوة البالغة في معاملته لزملائه وأسراؤه ، لأنه ، بعد أن قاسى الضعف في حادثة ذبح البولوني أمامه على يد رجال الجستابو ، أصبح يرتاع من المضعف ، فيحرص على سبق الآخرين إلى مظاهر العتف قبل أن يتعرض لها هو . إذن فقد دفعه أبوه ثم هتلى إلى أن يكون صورة لطاغية ، ولكنه في نشوة سلطانه كان يرى أن السلطة هوة يرتاع حين ينظر في قاعها : جحيم الضمير . وفي عودته مهزوماً كان يرى في مظاهر الدمار تبريراً لوحشيته ، فكان يحب رؤية المنازل الخربة والأطفال المشوهين . ثم احتجز نفسه لثلاثي يري ألمانيا تنهض من جديد ، وعلى كاهها فيها عبء هذه الجرائم التي تؤرقه . وقد كان نقي الضمير طاهر السريرة قبل حادثة الأسير البولوني . فدفعه والده ثم هتلى في هذا الطريق ، فصار في المذبحة البشرية الكبرى جزاءً . ويحاول والده أن يوقف فيه حب الحياة عن طريق تعلقه بجوهانا ، فيأبى . ثم يصارحه الأب بأنه مجنون يتحدث عن الحقيقة ويخاف مواجهتها ، ووجوده أشبه بالموت الذي يخشى — جنباً — أن يواجهه . ويعترف الأب أنه كان سبب عشرات ابنه كلها ، وأنه المشغول عن جرائمه . فتطيب نفس الابن ، ويقبل التخلص من الحياة مع والده إذ لا سبيل له إلى العيش بعد . ويتفقان على القيام بمغامرة في عربة أخته «ليني» فوق «جسر الشيطان» عبر نهر الألب ، وغالباً ما يكون الموت نصيب من يقوم بتلك المغامرة . ونعرف بعد أن «ليني» كانت على علم بتدبير هذا الانتحار ، وتأسى «جوهانا» على مصير الابن ، وتتهم فيه أخته وأباه . وبذلك يزاح الأب والابن من الطريق ، ليفسحا لبثمة الأسرة أن تحيا الحياة المألوفة في زحمة الناس .

والأب وابنه «فرانتز» هما الشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية، وهما متعارضان في اتجاههما . فالأب عملي مادي قد صانع النازيين ، وهو غير

مؤمن بهم ، ليكسب ، فكان يبنى لهم الأسطول ويعتقد أنه يبنى مستقبل ابنه الذى رباه على حب السلطة والمغامرة . ثم دفع ابنه ليزود النازيين بالضحايا كما يزودهم هو بالسفن ، وحين أتى الأمريكيون استغلهم الأب أكثر مما استغل النازيين . وعنده أن الضمير ترف ، وما جدوى عذاب الضمير ؟ إن الذى يقضى وقته فى محاكمة نفسه والناس أمام محكمة الله يشل إرادته . وينصح ابنه بأن العالم ثقيل إذا حمله على عاتقه آذة الحمل . والذى لا يقتنع بما يفعل لا يفعل شيئاً ، ويلغى وجوده . ولكن هذا الأب على الرغم من ذلك كله يفشل فى كل ما غامر به . فقد جمع ثروته لابنه ، ولكنه دفعه بتربته وتصرفه إلى هوة اليأس . وانتهى أمره بأن يملك المصنع دون أن يستطيع إدارته . ففى عاقبة أمره لم ينشئ المصنع لابنه ، بل نشأ ابنه للمصنع ، فخرهما معاً . وابنه الآخر يزهد فى المصنع أيضاً . ويفضل حياة المدن . وسيختار المصنع رجاله فى نطاق خارج عن إرادته واختياره .

وتصطدم هذه المبادئ فى جملتها بمبادئ ابنه « فرانتز » ضحية الضمير فهو يرى أنه صنعة أبيه ، وصنعة الحرب ، وصنعة العصر كله بشروطه ومآلته ، هذا العصر الذى يفتح هو فيه عين بصيرته على ظلام الضمائر . وصعب على المبصر أن يديم النظر فى ظلام :

وأزمة الضمير لديه تتجسم فى مسائل تفصيلية يتعمق بها سارتر فى وعى العصر . فإلى يقظة ضمير « فرانتز » الإنسانى ، يؤمن إيماناً كاملاً بحق الوطن عليه . فالوطن للدول كالأسرة للأفراد ، كلاهما لابد من الإخلاص له ، فى صميم الوعي الإنسانى العام . والإهمال فى حق الوطن أو الأسرة خطر يهدد الدول والأفراد والإنسانية جمعاء فى وقت معاً . وهذه ناحية يطيل سارتر فى بيانها فى كتبه الأخرى . ولهذا نرى « فرانتز » يتعرض لمسئولية الجندى ، وواجبه فى الإخلاص للحرب ، وتبعته فى هزيمة الوطن . فيتوزع ضميره بينه بوصفه جندياً وبينه بوصفه إنساناً ، ويستعيد خواطره من حلق ذكرياته وأحلامه ، فى شبه كابوس ، حين تخاطبه امرأة ألمانية بقولها (الفصل الرابع ، المنظر الثالث) : « لو أن أخى تحمل أمام ضميره تبعة قتل الآلاف

من الرجال أو النساء مثلى أو الأطفال الذين يفوح نبتهم تحت أنقاضنا لفخرت به ، وعرفت أنه فى الجنة ، وأنه يحق له أن يقول : إننى قد فعلت ما استطعت ولكنه كان يحبنا أقل من حبه لشرفه وفضائله . وكان المصير إلى ما ترى (تشير بأصبعها فى صورة دائرية) كان يجب إثارة الرعب ، وكان عليكم أن تدمروا كل شىء .

فرانتز : قد فعلنا .

المرأة : لم يكن ما فعلتم كافياً . . فى كل مرة اقتصدت فيها فى قتل عدو . . وضعت مكانه واحداً منا ، قد أردت أن نحارب بدون حقد ، فسرى فى نفوسنا لك حقد تتأكل به القلوب . أين فضيلتك أيها الجندى الردىء جندى الهزيمة ، أين شرفك ؟ . . المحرم هو أنت . لن يحاسبك الله على ما فعلت ولكن على ما لم تجرؤ فعله ، على الجرائم التى كان عليك أن تقترفها ولم تقترف . المحرم هو أنت . هو أنت . هو أنت . . .

وعلى أثر ذلك يتساءل « فرانتز » فى المنظر التالى : كانت الحرب من نصيبى ، فإلى مدى كان على أن أتجاوب معها ؟ .

ويقول : « الجندى لإنسان ، ولكنه جندى قبل أن يكون إنساناً » ، على أنه أريد له أن يكون كذلك ، ولا يوافق زميله الضابط « كلاجيس » فى رغبته فى الهزيمة بسبب كرهه للنازيين . فواجب الوطن أولاً ، ثم بعد ذلك تأتى مسألة تصفية الحساب مع النازيين . ثم إن الموقف فى الوقت نفسه مبعث ضيق له . فالجنس البشرى يأكل بعضه بعضاً دون تعقل . ولن تكون تلك الحرب أول مهزلة ولا آخرها . وسيظل الناس أشبه بالسرطان البحرى . تنظر روما تحترق ، ونبرون يرقص . بل لو كان الناس من السرطان لأحب بعضهم بعضاً . . وسيظل التاريخ مثل نافذة سوداء ، تسجل كل شىء ولا يفهم الناس منها شيئاً . فالخلفاء صلبوا الديمقراطية التى يدعون إليها ، والناس آلات كالقروء ، والملاك ، فى هذه الحال ، أولى للجنس البشرى ! ولذا يقول إنه يجب والده أكثر من نفسه ، وأقل من مرض الكوليرا .

ويصبح : « أيها الرجال والنساء والجلادون المجهودون والضحايا القساة . إنني شهيدكم ! » على أنه من هذه الأزمة في حال أشبه باليقظة النومية ، يريد أن يكون نبي الضمير ، ولكنه مشدود إلى أوحال الأرض وآفات المجتمع . فهو محتقر في مسلكه الشاذ مع أخته أدناس الجسد ، إذ الجسد جيفة ، ولم يكن له أن ينجو من تلك الأدناس . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره في وقت معاً ولكنه ممثل للعصر كذلك بأفاته ومآثمه . ومبلغ جهده أنه احتفظ لنفسه بأن يقول : « لا » وأن تكون قوله « لا » جهد المقل الذي لا يغني شيئاً . ويعترف بأنه فاشل مطمور في موقفه . يشهد بالحقيقة ، ولا يستطيع مواجهتها . وهو يشهد أمام قضاة لا وجود لهم إلا في أوهامه . فبعده سيكون الطوفان ، وبعد الطوفان سيكون الناس — لو كان سيبقى منهم أحد — أشبه بالسرطان البحري الذي نجا من الطوفان . . وهنا يبدو الأمل بعيد التحقيق ، ويبدو التعلق به نوعاً من الخجل ، ولكن فيه ينحصر منتهى جهد العقلاء ! ؟ وقد رأينا كيف انتهى به الأمر إلى تخلص أسرته منه مريضاً لا يصلح للحياة المسبومة التي ألهاها غيره ، كما تخلصوا من والده المههد بمرض السرطان .

على أن الفشل أيضاً كان مصير المحاربين من غاليين ومغلوبين . فالغالبون بدورهم يتهاون بسوء تصرفهم لخلق هتار جديد . وقد سبقهم المغلوبون إلى النهضة من كبوة الحرب . فانتعشت ألمانيا اقتصادياً قبل الحلفاء ، فكانت هزيمتهم كما يقول : « إلهية » في بركاتها .

وإذا كان فرانز يبدو مثلاً شاذاً احتجرت نفسه واحتفظ بآرائه يسجلها لأجيال المستقبل ، فلأن الناس في زحمة وجودهم الآلى لا يشعرون بأمثاله ممن يصيحبون في أدعى المواقف إلى اليأس ، ينهون الإنسانية من خطر الإبادة إذا استمرت في هذا الطريق . وهذا الخطر على الإنسان مصدره أخوه الإنسان . وسبتى الأصدقاء في مسمع الأجيال شبيهة بأشرطة التسجيل التي قام بها فرانز . فبعد رحيله مع والده رحلة الموت تدير أخته « لينى » — التي اعتزمت أن تأخذ مكانه في حجرته — آلة التسجيل ، فتسمع صوته يقول ، وهذا آخر منظر في المسرحية :

« أيتها العصور ! ! هذا عصرى معزولا لا مشوها ، وهو المتهم أمامكم .
 إن موكلى يقبر بطنه بيديه ، وهذا الذى تحسبونه عصارة حيوية بيضاء ليس
 سوى دم خلا من الكريات الحمراء ، إذ المتهم يموت ، ولكنى أفضى إليكم
 بسر ما بجسمه من حروق كثيرة : كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن
 الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى آلى على
 حتفه ، الحيوان الحبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحداً
 واحداً يساويان واحداً ، ذلكم هو سرنا ، فالحيوان خبيء فجاجىء نظراته
 بغتة فى أعماق عيون جيراننا ، فندجأ آنذاك إلى الطعن : دفاع وقائى مشروع .
 فقد فجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان ، وفى عيونه المحتضرة رأيت
 الحيوان دائماً ، وكان هذا الحيوان أنا ! ! واحد وواحد يساويان واحداً :
 أى إساءة للفهم ! ! ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقي ؟ . . من
 الإنسان ؟ . . من الحيوان ؟ . . منى أنا ؟ هذا مذاق العصر . أيتها العصور
 السعيدة . . تجهلين صنوف حقدنا ، فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف
 حبنا القاتلة ؟ الحب والبغض . واحد وواحد . فاحكمى لنا بالبراءة . فوكلى
 أول من عرف الشعور بالخزى : فهو يعلم أنه متجرد . أيها الأطفال الحسان
 الوجوه : ستتناسلون منا ، وستتسلل إليكم آلامنا . وهذا العصر امرأة فى
 الخاض ، أفنديون أمكم ؟ . . ماذا ؟ أجيبى إذن أيتها الأجيال ! (من هنا
 يخلو المسرح فالكلام موجه لشهود المستقبل) ، القرن الثلاثون لا يجيب . ربما
 لا توجد قرون بعد قرونا . وربما تطفئ قذيفة الأضواء فيموت الجميع ،
 فلا عيون ولا قضاة ولا زمن : ظلام . فيها محكمة الظلام ! أنت التى كنت
 وتكونين وستكونين . أنا قد كنت . . أنا « فرانز فون جولاش » ، كنت
 هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعة العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع
 عنه . عجباً ماذا ؟ » .

فأمل الإنسان معلق بخيط واه من الأمل فى أن تستمع إلى هذه الصيحات
 الخافتة فى ضججة الحياة . وقد بدأ العصر يشعر بمحنة أزمة الضمير . ولا يكفى
 فى التحرر من المسؤولية أن يشعر القرن العشرون بالخزى أمام المأساة الإنسانية

الكبرى ، ولكن ذلك أقصى ما يستطيع تسجيله العصر من تقدم يفوق به سابقه من العصور ، وهو فى نفس الوقت مبلغ جهد المخلصين من أبنائه الذين لم يتجردوا مع ذلك من آثامه وأحواله . وقد وصف سارتر أزمة الضمير العالمى من خلال موقف أقرب إلى اليأس منه إلى الرجاء ، فالشر فيه غالب على الخير بطبيعة الموقف ، ولكن فيه ما يوحى بطبيعة هذا الشر وأثره .

وتصوير المواقف الإنسانية — فنياً — بالكشف عن الشر وطبيعته طابع عام للآداب العالمية المعاصرة . وعتد الوجوديين أن الوعى الصادق بالموقف حتى فى أحلك حالاته هو أولى خطوات التحكم فيه .

وسرشد الضمير العالمى فى يوم يعم الوعى لدى الأفراد والدول أنهم لوطنهم أولاً ، ثم إنهم بعد ذلك ومع ذلك يؤلفون وحدة الجنس الإنسانى كله .

«تَهايةُ اللعبة» ومسرح العبث

عرض مسرح الجيب - منذ قليل ^(١) - مسرحية تمثل اتجاهها جديداً في المسرح العالمي المعاصر ، هي مسرحية « نهاية اللعبة » للكاتب الإيرلندي الأصل والفرنسي في موطنه الآن ، وفي لغته الأدبية ، وهو : « صموئيل بيكيت وهذا الاتجاه الجديد يدعوهُ النقاد الفرنسيون . النزعة المسرحية المضادة للمسرح . وذلك أنه - كما يرى أوجين يونسكو - وهو - من كبار دعائه والمؤلفين فيه بالفرنسية : مسرح العبث ، حيث تحل الحركة النفسية مكان مطابقة الشخصيات للواقع في المسرحيات قبله ، « أما الحدث والتسلسل السببي فلا يصبح أن نذكرهما ، بل علينا أن نجهلها تماماً .. وليس ثم مكان لدراما أو مأساة .. فالمأسوى يصير هزلياً ، والهزلي مأسوياً .. » .

ومسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا : مسرح اللامعقول - ذو معنى مزدوج : فموضوعه من ناحية عبث الوجود ، أو « رهبة الفراغ » في الكون ، رهبة يعياها العقل ، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الأرسطي ، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أي المستعصية على الإدراك . ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيجاعات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالأحلام ، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي ، كأقيسة المغالطة ، أو التوجيه إلى غائبين ، أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراس خالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال .. وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ،

(١) ظهرت المقالة في مجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٣ .

وقد تتضاد مع نفسها ، لا في مجرد الإدراك ، بل في التردد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر وفقد المذاكرة ، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ .. وكل ذلك قد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه « برشت » من قبل : « وسائل التخريب » ، وإن اختلف « برشت » عن هذا الاتجاه الجديد في نزعتة ومضمون فلسفته . فمسرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء « برشت » ونظرياته ، ووسائل تصويره ، ومعارضته للمسرح الأرسطي فيما سماه : « المسرح الأرسطي » ، على ما بين « برشت » وأصحاب مسرح — العبث بعد — ذلك من فروق تتعلق بالنظرة الاجتماعية والمضمون ، وعلى ما بينهما كذلك من بعض الفروق الفنية في التصوير . وتلاقى مسرح العبث مع مسرح برشت في كثير من الأمور الفنية هو سر إعجاب يونسكو بنقد برشت ، ونظرياته ..

ووسائل التصوير الفنية السابقة تسخر من المنطق التقليدي ، وتثير بذلك جوانب العبث في إدراكات الإنسان . فلا يصبح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح بالعبث أنه في ذاته عبث وهراء . وذلك أن دعائه والمنتجين فيه هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث ، يريدون أنه يصف العبث ، بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف .

وربما مهدت « الديالكتيكية » الهيكلية لهذا الاتجاه حين رأت أن تناقض قضيتين لا يقتضى بالضرورة أن إحداها خاطئة . فكل قضية في نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هي النتيجة التركيبية لكليهما ، ثم تتصارع — بدورها — مع قضية أخرى لتتولد عنها قضية تركيبية أخرى تتعرض لما تعرضت له سابقتها .. ولا شك أن المذهب التعبيري — الذى نشأ في ألمانيا ، ثم سرى إلى الآداب الأخرى — قد أثر تأثيراً عميقاً في النواحي الفنية لهذا الاتجاه المسرحي الجديد ، بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية ، على أثر اكتشاف فرويد ومدرسته عالم اللاشعور .. على أن الروع الذى يسود هذه الفترة من تاريخ العالم — وبخاصة بعد انفجار القذائف الذرية — يتهدد الوجدان العالمى بنهاية مأسوية شاملة ، ويثير القلق الأسود الذى تحم به (في النقد المسرحي)

صنوف الوعي في شعور ذى وجهين : من كبرياء العلم الذى أصبح في نفسه لغزا يعيا به العقل ، ومن تضامن التردد في أبعد أعمق الهاوية .. ومن وراء ذلك كاه يترأى هذا الشعور مشبوهاً مهدداً بدمار الإنسانية التي ألهت نفسها ..

ومن قبل شرح « ألبير كامو » فلسفته في العبث ، أى استعصاء الوجود على الإدراك الإنسانى . فالإنسانية في الكون أشبه بسيزيف في أسطوره ، وقد حكم عليها في الجحيم أن تدفع الصخرة إلى القمة ، حتى إذا لامستها الصخرة انحدرت إلى السفح ، فتعيد دفعها من جديد . ولن تزال في عملها أبداً . وكل هم الإنسان أنه يبلو قوته بجهد دائم عابث . وكل إنسان في ذاته أشبه بمحاولة جديدة من محاولات الوجود . وهذا التصوير الجاحد للجهود الإنسانية القاصرة قد أثر بدون شك في مسرح العبث من حيث المضمون ، إذ كانت نظرات « كامو » أساساً لأدب التمرد ، ورغم أن أدب كامو يتجاوز الوقوف عند هذا التصوير للعبث ، إلى جانب إيجابى ، فعند كامو - شأنه في ذلك شأن الوجوديين - أن المرء يستطيع أن يحقق وجوده ، وأن يتذوق طعم السعادة ، ورغم العبث الأصيل الذى يقوم عند الجاحدين من هؤلاء مقام الخطيئة الأولى التي عوقب عليها بنو آدم جميعاً بما أتى آدم .. وإنما يحقق المرء وجوده - عند أمثال كامو - بتدعيم المشاعر الإنسانية فيما يعرض لعصره من مسائل ، وبتضامنه مع الآخرين الأحرار في الموقف ، لا في تمرد ، بل في ثورة يحقق الإنسان فيها وعيه الإنسانى عن طريق الآخرين وبين الآخرين ، وبوساطتهم . وفي نطق هذه الحرية والمسؤولية المشتركة معاً ، يكتسب التشاؤم نفسه صفة إيجابية ، لأنه مرتبط بموقف عينى محدد ، ثم لأنه تشاؤم اجتماعى مرتبط بالجهد الإنسانى الدائب في سبيل تحقيق وجود إنسانى مشروع . وهؤلاء الملتزمون يثرون الأدب واللغة حتى في تشاؤمهم لأنه ذو طابع اجتماعى ضرورة ، ولأنهم بوسائل تصويرهم المنطقية لم يفقدوا ثقتهم في الإنسان ولا في لغته . وبرغم ذلك تأثر أصحاب مسرح العبث

بفلسفة « كامو » في التمرد والعبث ، من حيث المضمون والنظرة وتصوير مسائل الوجود المستعصية الإدراك ، في جانب التمرد .

وتمرد هؤلاء تمرد ميتافيزيقي ، مطلق في خارج نطاق الزمان والمكان ، تضعف فيه الصفة الاجتماعية أو تنعدم . ويشخص الإنسان فيه وهو يواجه مصيره البائس ، ويهدم نفسه بنفسه ، حتى اللغة نفسها لم تعد أداة اجتماعية ، إذ أنها فقدت وظيفتها ، فهي أشبه بالصمت . والشخصيات في مسرحيات هؤلاء معزولة الوعي بعضها عن بعض ، فكان لكل شخصية منها لغتها الخاصة بها . وهذه الشخصيات أشبه بالدمى ، ليست الخيوط التي تحركها في أيديها . ومن ثم إعجاب أمثال يونسكو بالعرائس ومسرح العرائس ، على نحو يذكرنا بنظير هذه النزعة عند السيراليين من قبل ..

وأصحاب المسرح الجديد ميتافيزيقيون بلا دين ، ومتصوفون بدون عقيدة ، ومتشائمون في غير هواة ، حتى حين يتسم نتاجهم بمسحة دينية ظاهرة ..

فمثلا في مسرحية : « باراباس » لمؤلفها : ميشيل جيلد رود - وقد مثلت في مسرح « الأوفر » في باريس عام ١٩٥٠ - نرى جماعة السفاكين الذين يرأسهم باراباس ، وهو اليهودي السفاك الذي قبض عليه بتهمة القتل ، وكان مسجوناً مع الرسول عيسى . وقد خير الحاكم الروماني : « بيلات » الشعب اليهودي بين إطلاق « باراباس » من السجن أو إطلاق عيسى ، بمناسبة حلول عيد الربيع . فاختر الشعب اليهودي إطلاق المجرم باراباس على إطلاق عيسى الرسول البريء . وحلم باراباس - بعد إطلاقه - بأن يسود مملكة اللصوص والسفاكين - وهم الذين بعث عيسى لنجاتهم أيضا بهدياتهم - ولكن باراباس لم يكن في حلمه بمملكة الشر أحسن حظاً من عيسى في إخفاقه حين أراد أن يدعو للنجاة . وكلاهما انتهى به الأمر إلى المقصلة . وفي الحالتين بدا الجهد عبثاً .. ويتضمن ذلك التساوى في الإخفاق بين الفداية في المسيحية وبين الطرف الآخر . فكلمة الله المحسمة في الإنسان

مصيرها — فى المسرحية — مصير الإنسان الذى أله نفسه . وفى النهاية تتأكد أسطورة الحدق أو العبث التى تتطلب السيطرة على العالم بالقضاء عليه .

وبعد الإجمال — الذى كان لا بد منه للحدوث فى هذا المسرح الجديد عنا.نا — نعود إلى مسرحية من مسرحياته التى أردنا عرضها فى هذا المقال ، وهى مسرحية : « نهاية اللعبة » ، أى نهاية الحياة ، وهى اللعبة الخاسرة ، كما يتناول المؤلف فى نهاية المسرحية ، على لسان « هام » ، يخاطب تابعه : « كلوف » :

غطنى بالملاءة (رمز الكفن) — (يمضى زمن طويل) ألا تريد ؟ حسنا . (بعد مدة) إلى إدن (بعد مدة) أن أَلعب (بعد مدة وفى عناء) نهاية قديمة للعبة خسارة ، خسارة تامة » .

وشخصيات المسرحية تحركها خيوط مجهولة فى فراغ الوجود ، وقد اخترت فى قطاع عجيب فريد من قطاعات الحياة . وقد استبد بها قلق ميتافيزيقي يفترض المؤلف أنه متأصل فى القارئ أو المتفرج . ولذلك يُسجسم المؤلف هذا القلق ، ولكنه لا يبرره ، ويؤكد أنه دون أن يسميه ، إذ الموقف مهياً سلفاً ، فى شبه حلم ثقيل ، كابوس ، تتحرك فيه شخصيات يحطم بعضها بعضاً ، وقد سلبت كل وسيلة للتجاوب فى مشاعرهما ، أو التفاهم بعضها مع بعض على أمر من الأمور ، حتى على سوء التفاهم نفسه ..

فتفتتح المسرحية بأربع شخصيات معزولة الوعى بعضها عن بعض ، تستمر حتى نهاية المسرحية : « هام » القعيد الضريع يتحرك على مقعد ، لا يستطيع القيام من قعود ، وخدمه : « كلوف » المتصلب الساقين ، لا يستطيع القعود من قيام ، والأب : « ناج » ، والأم « نيل » فى صندوق قمامة ، قد قطعت سيقانها ، وبها بقية حياة لن تلبث أن تنتهى فى محرى المسرحية . وينفجر عن كل منها غلاء الصندوق ليطلبها غداء ، أو ليشتملها على ابنها « هام » بأدب معادة عن سعادتها الماضية ، حين كانوا يتزهدان على شط بحيرة « كومر » وقد هادهما اغرق ، فى نشوة سادة خلسة كل

منهما للآخر ، أو عن حادث قطع ساقهما حين كانا يركبان الدراجة المزدوجة . وقد يكيل الابن اللعنة لأبيه لأنه كان سبب وجوده . وبين « هام » و « كلوف » علاقة غريبة ، فكل منهما مشدود إلى الآخر — على الرغم منه — برباط لا يفهم سره . ويهم « كلوف » في كل وقت بترك سيده ، ولكنه ملجؤه الوحيد . فهو يخاف المغامرة بالبعد عنه في فجأج الطبيعة الميتة من حول المكان المهجور ، كما يضيق بالبقاء في « الجحر الحرب » الذي يقيم فيه ، ويختصر في نظرهما العالم كله .

وهذا « الجحر الحرب » كما يسميه « هام » — حجرة لا أساس فيها بها نافذتان قرب السقف ، تطل إحدهما على البحر ، والأخرى على البر . ومن كليهما يطل — من آن لآخر — كلوف ، ليرصد بمنظاره العالم الحرب من حوله . فالبحر هادئ ، لا صوت له ولا ملاحين به ، فلا حياة فيه ، ومناره مطلقاً لم تبق سوى قاعدته ، وقد جمدت أمواجه كأنها من رصاص . والأرض خالية ، يبدو بها — عن بعد — شبح طفل ، قرب آخر المسرحية ، ولكن ليس سوى شبح . وقد انطبق الوجود على الشخصيتين كسجن ذى جدران أربعة . وبدا بتر الأعضاء الفيزيقي أو نقصها — لدى الشخصيات الأربع — سمة لبر خلقى فى المشاعر . وتتحول الأفكار القائمة إلى انفعالات مشوبة ، يعبر عنها « هام » بأن له قلباً « قلباً فى رأسه » .

ومن أول لحظة يسيطر القلق الغامض الدائم على « كلوف » و « هام » — فالأول فى المطبخ يتهم : « سأنظر إلى الجنار على انتظار أن يدعرنى بصفارتة » وكل منهما مسمر بمكانه ، كالأب والأم فى صندوق التمامة ، لا يستطيعون فكاً . وكأنهم جميعاً بتاياء لم انتهى . فوهم محكوم عليهم بالموت معوق التنفيذ برهة . وهم فى احتضار دائم حتى لأنهم لا عهد لهم بالحياة ، يعانرون ، ولكن عناءهم موصول الماضى بالحاضر . قد أمحت لديهم حدود الزمان كما أمحت حدود المكان . ونغمض المصير حتى لم يعودوا يعرفون : أيرجرنه أم ينحصرنه . فيتحدث « كلوف » عن الحياة كأنها قد انتهت ، أو ستنهى : « تمت . قد انتهت . عما قريب تنهى . عن قريب ربما تنهى .

تضاف الحبات للحبات واحدة واحدة ، فإذا هي يوما كومة ، كومة صغيرة كومة مستحيلة (تمضى مدة) لن تستطيع — بعد — معاقبتى (بعد مدة) سأذهب إلى مطبخى ، ثلاثة أمتار فى ثلاثة أمتار ، فى انتظار أن يدعونى بصفارتة (مدة) هذه أبعاد جميلة .. « . وتبدو الحياة عبثاً وفراغاً لدى « هام » ، ليس فيها سوى معاناة: « أبى ؟ (مدة) أمى ؟ (مدة) كلبي ؟ .. (مدة) أية أحلام ! (مدة) كم أشتهى أن يعانون بقدر ما تستطيع مثل هذه الموجودات أن نعانى ، ولكن أثم قيمة لصنوف المعاناة ؟ قد يكون ! (مدة) كلا ! كل شئ مطلق (فى اعتداد) كلما كبر المرء امتلاً ، وكلما امتلاً فرغ . (يتهايف) ياكلوف .. (مدة) لا ! أنا وحيد (مدة) أية أحلام !! .. أحلام بصيغة الجمع ! .. تلك الغابات (مدة) كفى .. آن أن ينتهى هذا كذلك بمنجاة .. (مدة) وبرغم ذلك أتردد ، أتردد أن .. أنهيه .. نعم ، هو كذلك .. آن أن ينتهى كل هذا ، على أنى مازلت أتردد فى (يتشاءب) لإنهائه (تتأوب) عجباً !! .. ماذا بى ؟ خير أن أذهب لأنام .

فإذا علمنا عقب ذلك أنه كان قد استيقظ منذ خمس دقائق ، وقفنا على مبلغ ضيقه بمهزلة الحياة كما يدعوها ، على أن هذا النوم نفسه نوع من الهرب ، فهو موت فى صورة من الصور ، ونشدان لأوهام فى صورة أحلام : « إذا نمت فربما أضاجع النساء ، سأسير فى الغابات .. وأرى .. السماء والأرض .. وأعدو .. وأطارد .. وأهرب .. (مدة) يا للطبيعة !! .. (مدة) هنا قطرة ماء فى رأسى .. (مدة) قلب ، قلب فى رأسى . ثم هو يحلم أن يهرب على ظهر البحار ، إلى الحيوانات اللبون ، ويحلم بالخضرة والحصب فى الجبال ، وبالحب القديم ، ولكنها أحلام مزعجة لا تزيده إلا ألماً وحقداً على الخلق والخليقة . فكما يلعن والده لخنايته عليه بميلاده ، يتشهى عذاب غيره ، فيخاطب هكذا خادمه كلوف : « فى منزلى (تنقضى مدة .. ثم متنبئاً فى تشبه) ستكون أعمى .. مثلى .. وستكون جالساً فى مكان ما .. مسكيناً ضائعاً فى الفراغ ، أبداً ، فى الظلام .. مثلى (مدة) وستقول لنفسك يوماً : أنا مجهود ، سأجلس ، وتجلس .. ثم تقول : أنا جوعان ، سأنهض

وأعد لنفسى طعاما .. ولكنك لن تنهض .. وستقول : قد أخطأت بالجلوس ، ولكنى — وقد جلست — سأتبقى جالسا كذلك قليلا ، ثم أنهض ، وأعد طعامى .. ولكنك لن تنهض ، ولن تعد طعاما .. (مدة) وستنظر إلى الجدار قليلا .. ثم تقول : سأغمض عيني ، لعل أنام قليلا ، ربما أصبح أحسن حالا ، وستغمضهما ، وعندما تفتحهما لن تكون هناك جدران .. (مدة) سيكون الفراغ النهائي من حولك ، لو بعث جمع الموتى فلن يملأوه .. ستكون مثل حصباء وسط بطحاء .. (مدة) نعم .. سنعرف يوما ، ستكون مثلى ، سوى أنك لن يكون معلق أحد ، لأنك لا تعطف على أحد ، ولأنه لن يكون هناك أحد تعطف عليه .

ومظهر الحياة هو الألم ، وفي ذلك ينحصر معناها الأكيد الذى لا حلم فيه ، حتى ليتحول الحلم نفسه ألما ومعاناة . فحين يسأل « هام » « كلوف » : « ما يفعل ناج ؟ » يجيبه كلوف : « يبكى » . فيعقب هام : « إذاً هو حى .. » وفي هذا إشارة ساخرة للكوجيتو المعروف : « أفكر فأنا إذاً موجود » ، معارضة له بنظيره : أبكى ، فأنا إذن موجود . وتكرر على لسان هام — فى مواضع كثيرة من المسرحية — عبارة : أنت على الأرض ، وهذا ما لا دواء له : ويستعيد هام ذكرياته ، يؤنب أباه ، ويجيبه بعد أن استنجد أبوه به : « ولكن فيم تأمل أخيراً ؟ أن تحيا الأرض حياة الربيع ؟ وأن تمتلئ البحر والأنهار بالسملك .. وأن يكون — بعد — فى السماء من المن للحق من أمثالك ؟ .. » .

وحين يرصد كلوف الأرض من النافذة فيرى الطفل الشبح ، يلوح فى طلعتة عيني موسى الميت ، كأنه الرمز لليأس من أرض الميعاد ، أو الظفر بالاستقرار . ثم تنتهى المسرحية بوضع حد للعبة أو مهزلة الحياة ، بانقضاء حياة « هام » كأبويه ، فى عالم رمادى بين الليل والنهار حيث يسدل هام بنفسه على نفسه الكفن ، دون عون من أحد ، وقد هجره « كلوف » إلى الأبد . وفى هذا القطاع البائس — الذى تصوره المسرحية — تراءى المأساة ، مأساة

الوجود ، بين شخصيات في المجال الأدنى من العيش ، لم يبق لها سوى وعى محموم ، تتبادل الأنات والصيحات والضحكات الموجهة .

ويوغل مؤلفها « بيكيت » في النزعة التشاؤمية على توالى مسرحياته . فقد ترك « ستراجون » و « فلاديمير » في مسرحيته : « في انتظار جودو » فيها لآلام انتظار « جودو » ، وهو الشخصية التي علقا بها حياتهما ، واستغرقا فيها ، ولم يظفرا بها ، ولكنهما ظلا على أمل ، ثم ها هو ذا « بيكيت » يصف في مسرحيته التي نتحدث عنها هذا الأمل حلمًا خاطفًا وخواطر محموم . فالوعى بالوجود والطبيعة في « نهاية اللعبة » أشد قسوة ، والدعوة إلى الحب والتعاطف إلا صدى لها . وفي هذه المسرحية الرسام المجنون الذي تعرف عليه « هام » فكان يتصور أن العالم انتهى ، فأصبح رماداً ، ولم ينبج من الدمار سواء ، ولكن إذا كان هذا الرسام المعنوه قد رأى أنه نجا وحده ، فإن فكرته الطائشة تتضمن نتيجة مأسوية محتومة : أنه أصبح منسياً وحده ! !

وفي المسرحية يدور بين « هام » و « كلوف » هذا الحوار :

هام : هل تسببتنا الطبيعة ؟

كلوف : لم تعد — ثم — طبيعة ؟

هام : لا طبيعة بعد ! ! أنت تبالغ !

كلوف : فيما حولنا ..

هام : ولكننا نتنفس ، ونتغير ! ونفقد شعرنا وأسناننا .. وتضرتنا ومثلنا العليا !

كلوف : إذن الطبيعة لم تنسنا ..

هام : ولكنك تقول : لم تعد — ثم — طبيعة ..

كلوف (في أسى) لم يفكر أحد في العالم في عنف كما نفكر نحن ..

هام : يفعل كل امرئ ما يستطيع ..

كلوف : هذا خطأ ..

فالحياة — في جانبي الوعي الفردي والوعي بالآخرين ، كما هي في صورتها الحاضرة — صورة معاناة عابثة يائسة . . ثم يظهر هذا التشاؤم أوضح لدى صموئيل بيكيت في مسرحيته الثالثة وعنوانها : « كل من يقعون » ، إذ فيها يوغل في هذا التشاؤم في صورة سخرية عقيدية ، إذ تختتم بحديث السيد روني وزوجته عن السعادة وسط دواعي البؤس ، فتقول السيدة زوج روني : « إن الله ينهض كل من يقعون ، وينحنون » (صمت ، ثم ينفجران معاً في ضحكة وحشية . يسيران في خطا ثقيلة في المطر والرياح) .

ويتضح من كل ذلك أن التشاؤم الذي يسود هذا النوع من المسرحيات — في صورته الفنية الجديدة — هو بمثابة دق الأجراس ، لا للإنذار والتحذير ، ولكن للإيذان بحلول ما يتوعد الإنسانية من دمار ، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي ، ونقص الوجدان العالمي ، وكبرياء الإنسان الذي أله نفسه . وفي نفس الوقت ، يشف هذا النوع من المسرحيات — في تجسيمه لعبث الحياة — عن نوع من الوعي بها ، وعي مشبوب ، يتجاوز مجرد الوعي بمصير فردي ، أو مجرد الاستغراق في ميازل الحياة وسفاسفها كما هو شأن كثير من المسرحيات وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي . . ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جدية وأعمق .

فلذا كان محور هذا المسرح أن حياة العالم — في صورتها المضطربة المترجحة المهتدة بالدمار — لا يجدر بالمرء أن يعيشها ، ولا أن يواجه وعيه الدائم بها ، فقد يكون — ثم — نقطة بدء تتلاقى عندها آراء المصلحين واليائسين على سواء ، إذ أن كلا الفريقين ذو إدراك يعلو على إدراك السذج من أشباه الحيوانات السائمة التي لا يعدو شعورها حب البقاء وخوف الدمار في صورة من الصور ، ثم إن كلا الفريقين — من المصلحين والمتبرمين بقلقتهم ويأسهم — يدأب على تغيير الحاضر والقضاء عليه ، إما باستبدال ما هو خير منه به في دعوة الإصلاح ، وإما بالقضاء عليه وكفى لدى الآخرين . وهنا يتلاقى الطرفان المتناقضان تمام التناقض . . فلا يتم تغيير العالم المنشود إلا برجفة الوعي رجفة قاسية . . فيما أن يعقب هذه الرجفة استقرار السلام أو استقرار

العدم . وهذا نفس شعور التائرين في لحظة من اللحظات ، ساعة يخرجون وأرواحهم على أكفهم يغامرون ، إذ يتجاوز في نفوسهم اليأس — الذين يدفعهم إلى رفض الحياة كما هي فينكرون البقاء فيها — مع الرجاء الذي يبعثهم على نشدان الخلاص منها في صورتها الحاضرة ، بالمخاطرة في سبيل تغييرها . هذا ، ولا نغفل أن اليأس والرجاء لا يتعادلان تمام التعادل لدى التائرين ، إذ الغلبة لديهم للرجاء الذي يدفعهم للحركة ، وهي سمة إيجابية أظهر في مسرح التشاؤم ذي الطابع الاجتماعي — مثل مسرح كامو ، كما قلنا من قبل — منها في مسرح العبث الميتافيزيقي الجديد ، حيث يُنْتَظَرُ إلى الموقف من الجانب الآخر : فحياة العالم الحاضرة لا يجبر المرء أن يعيشها كما هي ، فهي إذن عبث . ويتمثل هذا العبث في التناقض بين شعور المرء وواقع حياته ، بين اللاعب ودوره المفروض عليه ، بين الوجود وتعذر فهمه ، مما يحس المرء معه أنه منفي أبداً ، ضاعت منه ذكرى وطنه المفقود ، واستحالت عليه أرض الميعاد . ولعل هذا يرمز إليه صموئيل بيكيت أن الطفل الشَّيْخَ ينظر إلى المنزل بعيني موسى . موسى المحتضر . ومن ثم تتوثق الصلة بين هذا الشعور المحموم — الذي يظل فيه الفكر في توتر قد حرم برد الراحة — وبين التطلع إلى الفناء ، وهو الوسيلة السلبية للهروب ، وهو — في نفس الوقت — نوع من الأمل في الخلاص ، يناظر التطلع إلى السعادة في المستقبل البعيد ، إذ أن التطلع إلى الأمل في البعيد هو في نفسه هرب كذلك . والتطلع إلى الأمل في الخلاص هرباً هو ما يعبر عنه «كلوف» في المسرحية حين يقول : « أقول لنفسى قد انطفأت أرجاء الأرض برغم أنى لم أرها قط مضينة (بعد مدة) هذا بلديهي . . (مدة) وحين آخر صريعاً سأكبي من السعادة » .

« هام : كلوف ! (يتوقف كلوف دون أن يلتفت . بعد مدة) لا شيء
« يبدأ كلوف في الرحيل) كلوف . . .

كلوف : هذا ما نسميه : أن نربح المخرج .

هام : شكراً لك با كلوف . . . » .

وإذا كان هذا هو منطق هاتين الشخصيتين للخلاص فقد فعلا ما استطاعا على حسب تعبيرهما ، ولكن في شعور من التقرز والإثم . كما صبر عن ذلك كلوف فيما أوردنا من قبل . ويعرو « هام » نفس الشعور حين يشتهي أن يتوسد الرمال على مد البحر ، حتى يكنسه المد كما تكنس القاذورات . ولا شك أن في ذلك إيقاظاً للوعي ، وزلزلة شديدة له . تجاه كثافة هذا العالم وتوعده وغرابته واستعصائه على التفكير . . وهذه « البلبلة » - ابتداء - هي أساس الإدراك والحركة ، إذا عارضناها بالتوائى والراحة والحدرد الفكرى . أو الزعم بأن كل شىء واضح سهل باسم التيسير ، أو الانصراف نحو استمراء ملذات حيوانية ، أو تزييف الموقف بالمغالاة فى التفاؤل فيه ، كما نرى هذه الأمور هدفاً لكثير من النتاج الأدبى الرخيص المضلل فى فهم الحياة ، على أنا لا نقصد بذلك أن ندعو إلى هذا الضرب من الأدب الموجل فى نظرتة الحالكة إلى الجانب اليائس ، ولكننا نريد أن نفيد منه ما استطعنا من وجهة نظر دعاته ، ومن وجهة النظر الإنسانية ، ما دمنا نسلم بداهة أنهم لا ينتجون هذا الأدب عبثاً ، على حين يصفون به العبث . فن وراء التصوير للموقف فى حلمكنة المروعة عبث قوى على التفكير فى خطورته . ومن هنا تعدد المخارج منه . فإذا كانت الشخصيات - فى هذه المسرحيات - فريسة شباك حيكمت حولها ، فوقعت فيها مدفوعة ، ولكن مشلولة الإرادة دون مقاومة تذكر ، فقد اختارت مخرجاً يبعث على الاشفاق كما يبعث على التقرز ، على حسب ما تدل أقوالها وأفعالها فيما أوردنا « والأمل يتولد من الجانب الآخر لليأس » . كما يقول سارتر فى مسرحية : « الدئاب » .

ولنا بعد ذلك أن نعتد بأن هذه النزعة المسرحية الجديدة بمثابة المعارضة التى تشد من أزر العزائم حين تعمق تجسيم الخطر . وإلنا « يعرف المرء طريقه الرشيد حين يكتشف الطرق التى تنأى به عنه » . فتصوير العبث نوع من الحاجة بالإحالة . وللقارئ أو المتفرج أن يستشف من وراء ذلك نوعاً من الأمل فى صورة من صورته الأشد إثارة للألم ، على نحو ما يجلو النقيض أو كما يستبين البياض حين يقرن بالسواد .

وقد حملت أزمة الوعي العالمى سارتر أن يدين القرن العشرين أنه بسبيل تحطيم الإنسانية جمعاء ، فى مسرحيته : « سجناء ألتونا » ، ولكنه أشاد فى نفس الوقت بميزة القرن العشرين أنه بدأ يعى الخزى الإنسانى فى تحطيم الإنسان لأخيه الإنسان ، بما بدا فيه من وجدان عالمى للشعوب مهما يكن ضئيلاً . وبرغم تفريقنا السابق بين نوع التشاؤم الاجتماعى ودلالته الإيجابية لدى سارتر وأمثاله وبين هذا التشاؤم الميتافيزيقي فى نزعة المسرحيات الجديدة فإننا يمكن أن نستخلص — من وراء أزمة الوعي ذات الطابع الميتافيزيقي فى المسرحيات الجديدة — معقولة من وراء اللامعقول ، وجداً من وراء تصوير العبث . فلإنسانية تحطم نفسها بنفسها لتدعم حريتها ، وفى سبيل نشدانها النجاة تندفع إلى الهلاك . وهذا مسلك عابث غير معقول ، ولكنها فى نفس الوقت تعانى فى دأب وصبر . وما زالت الحياة تدب على وجه الأرض . فلتكن هذه المصائر الخفيفة أنات من العبء الذى يثود . فقد جعل الإنسان من نفسه سائلاً ومجيباً ومهماً وقاضياً ، وظالماً ومظلوماً فهو يلعب دوره فى طبيعة تنكره وينكرها : وإنكاره التام لها بمثابة غوص فى العدم . وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة واستقلالاً ذاتياً زائهاً . أليس فى هذا المصير ، وفى هذه المعاناة المحمومة ، ما يؤكد — عن طريق الجحود العابث ، تأكيداً غير مباشر كما هو الشأن فى الأدب — قيماً أخرى ممكنة ؟ أليس فى صدام اللامعقول بالمطلق واللامحدود مما يمكن أن يرد الوعي إلى التفكير المعقول فى المحدود وفى العيى المرتبط بالزمان والمكان ، وبصنوف شقاء الإنسان ؟

وقد وضع صموئيل بيكيت على لسان شخصياته — فى غير موضع — السؤال عن إمكان حياة أخرى ، وعن وجود الله . . وكانت شخصياته جاحدة جوفاء ، وكان مصيرها مأسوياً ، فما دلالة هذا المصير ؟ لقد قال دستوفسكى متحدثاً عن آخر قصة له هى الإخوة كارامازوف : « المسألة الأساسية التى أتبعها فى كل أجزاء هذا الكتاب هى تلك التى نوت بعثها شعورياً ولا شعورياً طوال حياتى ، ألا وهى وجود الله » . وفى القصة صورة إيفان الجحود ، يرى أن كل شىء حلال ما دام الله غير موجود ، ولكن

يقترن مسلاكه بحزن مر شديد انتهى به إلى الجنون . وكان اكتشاف إيفان مروعاً زلزل العقاية البرجوازية ، ووضح مبالغ الشقاء في شعور الإنسان بوحده . وقد اتخذ دستوفسكى نفسه موقفاً ضد شخصياته ، بما بين من مصائرها ، وبما صرح به في يومياته ، مما يدل على غايته من وراء تصوير خطر الجحود . فهذا هو ذا يقول في يومياته : « إذا كان الاعتقاد في الخلود جد ضرورى للإنسان . . فهو إذن ، الحل العادية للإنسان . وحيث الأمر كذلك ، فخلود الروح الإنسانية مقرر لا ريب فيه » . وهو لم يصرح بذلك في قصته ، ولكن بين المسلك العايب والمصير البائس لشخصياته . ألا يمكن أن يقودنا ذلك إلى نظير هذا الاستنتاج من مسرح العجبت ؟

وهذا في نظرنا ما يجب أن تأخذه مأخذ الجد حين نقرأ أو نشهد مثل هذه المسرحيات ، على ما بها من جهد فى طريف خطير معاً . ولهذا لابد أن نضع فى حسابنا وعى الجمهور ودرجته من الثقافة حين نعرضه عليه ، ونصحه بشرح يبين وجه الاستفادة منه فنياً وإنسانياً . ولم يكن غرضنا فى هذا المقال أن نقارن اتجاهات نفضل بعضها على بعض ، فلم نقصد إلا إلى توضيح هذه النزعة المسرحية الجديدة فى معاملها الكبيرة ، وفيما يجب أن نفهم منها كى نقومها التقويم الرصين .

المسرحية بين الشعر القديم والجديد

مسرحية جميلة للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى هى الباعث الأول لنا على أن ننظر فى ميراثنا من المسرحيات الشعرية ، لئرى مدى فهمنا لوظيفة الشعر المسرحى ، وهل جارينا فيه الفهم العالمى للشعر الدرامى ، وهل تقدمنا فى فهمه بمحاولة الأستاذ الشرقاوى صياغة مسرحيته فى الشعر الجديد على أنا مضطرون - فى حدود المقال - أن نقتصر فى نقد تراث أدبنا الحديث من هذا الجانب على أمثلة مسرحيات شوقى رائد الأدب الشعرى المسرحى فى القوالب القديمة ، مع موازنه بهذه المحاولة الجديدة ، ومقارنتهما معا بمفهوم الشعر المسرحى فى المسرحيات العالمية ، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامى فى المسرحية بعامة .

وعلى الرغم من أن مقالنا مقصور أصلا على لغة هذه المسرحية ، فإنه لا مناص لنا من الحديث فى مفهوم الأسلوب المسرحى من حيث هو ، وصلته بالبنية الدرامية ، إذ أنا سنوضح أن كل أنواع القصور فى شعرنا المسرحى القديم والجديد أساسها خطأ جوهري فى فهم البناء الدرامى نفسه ، وما يتطلبه من لغة خاصة به .

ينبنى الأسلوب المسرحى على إحدى المعطيات الفنية التى يجلب التسليم بها سلفا ، وهى رؤية الكاتب المسرحى لشخصياته وللحياة التى يحيونها ، والحقائق التى تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم ، وكيف يرى هو هذه الشخصيات فى عالمها الذى تخيا فيه رؤية موضوعية . والطريقة التى يتخيل بها هذه الشخصيات فى موقفها هى التى تسيطر على تصويره لها ، كما أنها هى التى تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها . وإن متومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب .

وأساس الواقعية المسرحية ليس هو في نقل الواقع ، كما قد يسبق إلى الذهن ، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التي يمر بها الناس في حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية مدلولاتها ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة . فغنى الواقعية في حقيقتها على الوقائع المحسنة ، ولكن كما هي في تصور الشخصيات ، وإدراكها لما واقفها . ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات في الموقف الواحد . والكشف عن باطنها فيما يسمى الصراع . أو التفاعل الباطني مع الأحداث . وهذا جوهر إدراك المسرحيات الفنية كلها .

ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار ، وهو في هذا يختلف عن كاتب القصة الذي ينفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحيانا ، كما يجرز له كذلك أن يطيل في الحديث الفردي (المونولوج) لشخصيات قصصه ، بخلاف كاتب المسرحية في ذلك كله . ويتضح من هذا خطر المقولة أو الأسلوب في المسرح . ولهذا كان على المؤلف المسرحي أن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرر مقولته ، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه المقولة ، وأثرها المتوقع في تصوير الموقف والأحداث . والمسرح يستعين باللغة خاصة ، وله فيها عوض عما حرمة من الحركة وتنويع المناظر وكثرتها في أشرطة الخيالة . والحوار المسرحي يوضع أصلا ليقال لا ليقرا . ولذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ، ولذلك عني كبار كتاب المسرحية في العالم بأن يكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتي ، وموسيقاها الخاصة ، وحدودها من الطول والقصر ، حتى في المسرحيات النثرية . فالكاتب المسرحي ليس حراً في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي مثلا . لأن الجمال في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة .

ويتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانيات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيراً ، إذ يوحى الشعر الجيد المستوفى لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الحبيثة المعقدة ، بموسيقاه ، ثم بصوره على الأخص . ولا يتنافى الشعر -

فى المسرحية الشعرية المحكمة — مع الواقعية إذا فهمت فهما رحيباً ، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى لا يتعداه .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه . فلم يكن يدور بخلد «أرسطو» أن المسرحية تكتب نثراً ، بل إنه حصر الشعر — المعتد به عنده — فى المسرحيات والملاحم ، ولم يعبأ للملك بالشعر الغنائى ، على أنه جعل قيمة الشعر كلها فى مقدرة الشاعر على المحاكاة . ومتى توافرت هذه المحاكاة التى نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له . وإذا كانت قد وجدت بعض مسرحيات نثرية فيما يخص الملهاة قديماً ، فقد ظلت المأساة شعرية حية حتى الواقعية .

وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح فى العصر الحديث فى الأعم الأغلب من الحالات . ولم يبق إلا قليل من كتاب المسرحية الذين كتبوا مسرحيات شعرية . ومنهم ت.س. إليوت ، الذى لم ير فى هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعى الذى شهر به ، وهو «المعادل الموضوعى» ، إذ أن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغة الأداء . وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه فى لغته بطابع خاص للنثر ، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية ، ومن حيث الحركة ، بحيث يتوافر له عمق فى الدلالة على نفسية الشخصيات وموقفها . وهذا فى نظرنا ما نفسر به قول ت.س. إليوت فى مقالة له فى الشعر المسرحى : «لا علاقة بين الشعر والمسرحية ، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون درامياً ، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية» ، على أن تكون قوة الشعر فى اتساقه مع روح المسرحية كما يشرح ت.س. إليوت نفسه : «إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية — لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى — فعلى أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير تتمتع أروع أشعاره جمالا فى أكثر مناظره درامية . وهذا هو على وجه الدقة ما نعر عليه : فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية

فى حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية . فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى .

والذى نخلص إليه من ذلك كله أن الفرق شاسع بين نوعى الشعر الغنائى وشعر المسرح . فشعر المسرح حوار ، والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور ، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف . وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور . ذلك أن الحوار نفسه «فعل» ، به نرى الأشخاص وهم «يفعلون» ، وبقدر ما يعنيه من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصاً أحياء يواجهون موقفاً محدداً ، لا يتوجهون - بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم - إلى الجمهور ، بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم ، ولهذا يذكر نقاد المسرح أن الشخصيات المسرحية بين جدران أربعة ، الجدار الرابع وهمى ، هو الذى يفصل بينهم وبين الجمهور ، لأن أقوالهم فى المسرحيات المحكمة فنياً ليست موجهة إلى الجمهور بخال من الأحوال . ولسنا هنا بسبيل المحاولات المعاصرة لبعض كتاب المسرح الذين أرادوا أن يقضوا على ذلك الجدار الرابع ، مثل يراندلو ، وبريشت ، و«ويلدر» ، فهذه المحاولات لا تمت بصلة إلى نوع المسرحيات التى ننقدها وننقد لغتها فى هذا المقال .

وفى ضوء ما قدمنا ننظر الآن فى دور الشعر فى مسرحنا بين شرق فى قالب شعره القديم ، ومحاوله الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى الجديدة فى مسرحيته .

وموقف شوقى فى مسرحياته التاريخية مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبد الرحمن ، ذلك أن شوقى فى تلك المسرحيات سار على درب طالما مهده له سابقوه فى تناول الأحداث التاريخية فى المسرحية ، فى حين لجأ الأستاذ عبد الرحمن إلى الأحداث المعاصرة . وهى أشق تناولاً . وكان الخيط التاريخى وسلطان الماضى مما يدعم انتظام الأحداث ، والحكاية المسرحية ، ويمكن

للشاعر ، إذن ، أن يرأب الصدوع في البناء الفني للحكاية أو في الإحكام الدرامي للشخصيات . ومجمل القول أن المادة الغفل لحكايات شوقي كانت ميسرة ، وكانت له في أكثرها نماذج عالمية حاكها وأفاد منها .

وقد أسعفت شوقي عبقريته الفذة في الصياغة . فوفق إلى حد كبير في بعض مواقف في مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامي : كوصف الصراع في نفس ليلي بين العاطفة والواجب في كثير من مناظر مسرحيته : مجنون ليلي . ولا ينبغي أن نغفل قوة المناظرة الدرامية في افتتاحية مصرع كليوباترة . وفي موقفها من أنطونيوس في احتضاره . ومن اكتافيوس عقب موت أنطونيوس . وكذلك في موقف « نيتاس » من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحيته : قبيز ، وموقفها كذلك من قبيز نفسه حين اعتزم غزو مصر . . ففي هذه المواقف التي ألحنا إليها — ونظائرها كثير في مسرحيات شوقي — يستنفد شوقي طاقات اللغة في شعر رائع رصين ذي طابع درامي ، بل أنه يفيد من وجوه البيان والصور التي تضيف إلى ما يسود المسرحية من عواطف ، وما يتحكم في المتحدثين من أفكار ومشاعر . ونمثل لذلك بحديث حابي إلى ديون في أوائل الفصل الأول من « مصرع كليوباترة » ، يعلق على ما سمعه من اعتقاد الشعب في إشاعة النصر في أكتيوم :

أتذكر يا ديون إذ انطلقنا إلى الميناء نلتمس الهواء
وكان البحر كالميت المسجي وكان الليل للميت الرداء ؟

ويجيب ديون حابي :

نعم ، وهناك آنسنا سحابا وراء الليل جللت السماء
فقلت : انظر ، ديون ، ترالجواري يطأن الماء همساً والفضاء
وأقبلت البوارج بعد حين سوايب لا دليل ولا حداء
رجعن رجوع قرصان أصابوا من الغزو الهزيمة والبلاء . .
ولم نر فوق سارية سراجا ولا من ثقب نافذة ضياء

» ينجح شوقي أحيانا في ربط مناظر لها طابع غنائى بالناحية الدرامية للمسرحية ، كمنظر مناجاة أنوبيس للأفاعي ، ومطلع هذه المناجاة :
هَسْلَمَ لَكِنْ بَنَاتُ التَّلَا ل وَجَنَ الْخَرَائِبُ مِنْ صَالِحِجِر
ويفيد من موسيقا الشعر ، ومن أصوات الحروف ، في دعم طابع هذه المناجاة الرهيبة المنيرة ، كما يتضح من قراءة هذا الشعر في الأصل ،
ما لا يتسع المقام هنا لإيراده وشرحه .

وشوقي ينوع بحور الشعر ، ويوزع أجزاءها أحيانا بين الشخصيات ، مما يؤدي وظيفة الشعر الدرامية في بعض المواقف . نخذ مثلا صبيحة جندى روماني غاضب على أثر ما سمع من كليوباترة في الوليمة ، وهي ناحية ربط بها شوقي الوليمة بالمسرحية ربطا لا ننكر وجوه ضعفه من الناحية الدرامية ، ولكنه نجح في صياغته ، يقول الجندى لزميله :

أَتَسْمَعُ مَا تَقُولُ عَدُوَ رُومَا قَدْ اجْتَرَأَتْ عَلَى رُومَا الْبَغْيَ
أَتَحْتَ لَوَائِهَا وَبِجَانِبِهَا يُخَوِّضُ الْحَرْبَ مِنْ رُومَا كَمِيٍّ؟

ويتوجه جندى آخر إلى أنطونيوس قائلا :

أَنْطُونِيُو ، سَيِّدِي أَفِي الْحَقِّ أَنْتَا نَبِيتُ سَكَارَى وَالْعَدُوُّ مَبِيتُ؟
وينظر إليه أنطونيوس نظرة طويلة ، دون أن يجيب ، فيعقب الجندى
كأنه يحدث نفسه :

أَلَا إِنَّهُ يَوْمَ لَهُ مَا وَرَاءَهُ غَرَامُكَ حَيٌّ فِيهِ وَالْمَجْدُ مَيِّتُ

هذا ، ومسرحيات شوقي الشعرية تخلو أو تكاد من الشعر الخطابي . ولا ندافع بذلك عن نواحي الضعف الفنية المحضة في الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة ، ولكننا ننوه بمقدرة شوقي في تطويع الشعر التقليدي بحيث أمحت منه — أو كادت تمحى — الناحية الخطابية التي هي الطابع العام للشعر العربي في قالبه التقليدي ، ونمثل للمواضع الخطابية القليلة النادرة في مسرحيات شوقي بشعر أنطونيوس حين أجاب كليوباترة في انتصاره الزائف أول ما لاقى

أكتافوس على أسوار الإسكندرية ، وحين هنأته كيلوباترة بسلامته من الأسر ، فقال :

أسرا وهمت كيلوباترة ، أتظفر بي
أيدى الكماة وفي كفى أظفار ؟ !
لو قلت قتلا لكان القول أشبه بي
كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت شاهدتى والحرب جارفة
والصف تحق بعد الصف ينهار
رأيت حملة صادق غير كاذبة
لا السيل يحملها يوما ولا النار

... ..

ورده على كيلوباترة طويل ، وهو ذو طابع خطابي ، ولكن له جانب درامي في أنه حوار ومناجاة حبيب لحبيب معاً ، فليس موجهاً إلى الجمهور ، بل له بعض ما يبرره من الموقف .

والموقف الخطابي الآخر الذى نمثل به هو توديع أكتافوس لأنطونيوس بعد موته ، في شبه رثاء . وللموقف أصل في مسرحية شكسبير : « أنطوان وكيلوباترة » ، ولكن شوقي جنح به قليلاً نحو الخطابة ، ويكفى أن نشير إليه ليرجع إليه انقارىء ، على أننا قد قارنا بينه وبين شكسبير في المقال الأول من هذه المقالات .

والعيب الذى يشوب شعر شوقي — من حيث هو شعر درامى — أنه يكثر فيه الغناء ، فيتخلف بذلك عن الحدث في تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات ، بل إن هذه الغنائية في شعر شوقي تقف الحدث أحياناً ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية في المسرحية . ومن اليسير كل اليسر الوقوف على هذه القطع الغنائية المنبثة في مسرحيات شوقي . ونشير هنا إلى كثير مما يقوله قيس في مسرحية مجنون ليلى ، مثلاً أول ما يظهر في الفصل الأول ، وفي الفصل الأخير ، وكذلك كيلوباترة حين تندب أنطونيوس .

ومن الأحداث العارضة التي تضر بوحدة المسرحية شعر ابن سعيد والغريض في الفصل الأخير من نفس المسرحية ، وطابعه غنائى مريض .

وقد ترك الأستاذ عبد الرحمن الترقاوى القالب الشعري التقليدى إلى الشعر الحر ، فهل ارتقى في القالب الجديد بمفهوم المسرحية ، وتحاشى ما وقع فيه شوقي من غنائية ؟ أم هل ساوى شوقي في تملك لغته والتوفيق بين إمكانياتها في التصوير والمعنى الدرامي لأحداثه ؟ .

لا شك أن المؤلف - كما قلنا - عانى حالة جديدة افرق فيها عن شوقي : ذلك أنه يؤلف في مأساة معاصرة . والخطر في تدول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتدخل المؤلف معناه الباطنى في نفوس شخصياته التي عانت هذه التجربة الإنسانية الكبيرة الخطيرة . وقد شرحنا من قبل أن الواقعية ليست هي نقل الواقع ، بل تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه . وعندنا أن الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفنى في الحديث المباشر عنه . ومن الطرق التي يتعمد الكاتب بها في الواقع المعاصر أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته . ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاربهم النفسى معها تجاوبا يتجلى فيه الموقف الإنسانى والوطنى ، وذلك كمسرحية : « مونسييرا » الفرنسية التي تناولت مظالم الاستعمار وطغيانه في وجه المقاومة الوطنية ، وجلال هذه المقاومة وتبجح الاستعمار . في آلاف من الخواطر والأفكار الباطنة للشخصيات المحثلة للموقف . وهذه طريقة لم يلجأ إليها مؤلفنا .

والطريقة الثانية أن يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع ، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات في استبطانها . وفي هذه الحال يكون تأثيرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميمهم بما يبذلون من جهد ، حتى لو غلبهم هذا الواقع ، أو غلبهم . فالنفوس التي تتوق العمل الفنى إنما تعجب بالمعاني الإنسانية في مغالبة القوى الطاغية التي تسلبها ، وقد يفوق هذا الإعجاب روعة إكبارنا للأبطال المنتصرين على حد تعبير ألفريد دي فيني : « بقدر ما أحب القوى ، أعجب بالضعيف

ذى الهمة ، الذى يلتقى بلذراع نحيل وسط الأمواج العاصفة » . ونضرب مثلاً للطريقة الثانية فى تناول الأحداث المعاصرة فى المسرح ، مسرحية : « موقى بلا قبور » لسارتر ، موضوعها : مقاومة الفرنسيين للألمان . وهى مسرحية نثرية طبعاً ، وفيها مشابهة من مسرحية « جميلة » ، ولكن سارتر يقينا الخطر من عرض الواقع المباشر . فإيرينا جماعة من المقاومين قبض عليهم حديثاً وهم بسبيل استجوابهم ليعذبوا كى يقرأوا على بطل المقاومة وقائدها : جان ، الذى يشبه فى ذلك « جاسر » فى مسرحية جميلة . ويجرس سارتر أن إيرينا شخصياته على شفا هذا الموقف الرهيب ، موقف الصمود أمام أنواع التعذيب الذى ينتهى بالموت . فترى كيف يحسون بالزمن ، وكيف يجاهدون ضد الأمل ، وكيف يرون الآخرين على حين يفنون هم من أجلهم . ويحاولون أن يروا أنفسهم بعيون الآخرين ، وأن يكونوا بدموعهم . ونعرف إلى أى مدى هم مسئولون عن خطئهم فى القبض عليهم ، وكيف يطيب خاطر أحدهم أن يموت فى سبيل قضية ، وأنه فعل ما أمكنه ، وهم يؤمنون بطول هذا الجهاد ، وبأن النساء فى كل مكان بسبيل وضع أطفال ليحاربوا من أجل نفس القضية البعيدة المدى . وفى الجماعة « لوسى » التى تحب جان البطل ، ويحبها فى المقاومة دون أن يصرح لها ، وهى من هذا الجانب شبيهة بجميلة . ويستدعى أفراد هذه الجماعة واحداً واحداً لتعذيبهم كى يقرأوا على مكان البطل . . . ويفاجأون — بعد استدعاء أولهم — بجان البطل معهم وقد قبض عليه دون أن تعرف شخصيته . وهذا عبء جديد عليهم فى المقاومة . وحين يخافون أن يضعف الصبى الذى معهم ، واسمه فرانسوا ، وهو أخو « لوسى » يقتله واحد منهم عن رضا من أخته . ويتناقشون فيما إذا كان قد قتل بدافع الكبرياء أم بدافع الإيمان بالقضية ، ويضعف طعم الحب فى مذاق « لوسى » بالنسبة للبطل « جان » ولكن لا تضعف مقاومتها ، فهى تعيب على واحد منهم أنه ضعف فصرخ حين كانوا يعذبونه . وها هى ذى ترقد أخاها — المقتول — بأيديهم وبرضا منها — على ركبتيها وتخاطب جثته : « أنت مقتول ، وعيناي جافتان . عفواً ! ! لم تعد لدى دموع ، ولم أعد أعير الموت أى اهتمام ، وفى

الخارج ثلاثمائة من القتلى راقدون على العشب ، وأنا كذلك غداً سأكون هاملة عارية ، لا أجد حتى يداً تداعب شعري ، كما أداعب شعر جثثك » .
 وحين يسألها جان : ألا تجد « دمة ؟ » نجيب هي : « دمة ؟؟ . كل ما أتمنى هو أن يعودوا ليعذبوا عني ، وأن يضربوني لأستطيع أن أصمت مرة أخرى ، وأن أسخر منهم وأخيفهم . كل شيء لا طعم له هنا : التوقع وحبك ، وثقل هذا الرأس على ركبتي . أريد أن يفرسني الألم ، أريد أن أحترق وأن أصمت وأن أرى عيونهم ترقبني » . ثم تقول في آخر الفصل الثالث فيما تقول : « سأصمت صامدة لتعذيبهم غداً . واهاً !! أصمت ! وكما يكون صمتي حاسماً من أجلى ومن أجلك ومن أجلكم جميعاً . لسنا جميعاً سوى شخص واحد » .
 وإنما أوجزنا فكرة مسرحية سارتر . لنرى كيف أدرك هو معالجة هذا الواقع معالجة ناضجة . وعلى قراءة هذه المسرحية نتعقد في فهم الواقع ونتأثر به عن طريق فني ، لا عن طريق رخيص هو نقل الواقع المباشر في ضراوته وسداجته ، فهذا أمر أبعد ما يكون من الفن .

وهذا الإدراك للبناء المسرحي من واقع الأحداث المباشر هو الذي جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية في مسرحية « جميلة » تخلفاً كبيراً ، كأن به المؤلف دون شوقي في الأداء اللغوي والنضج المسرحي معاً . فقد رأينا أن قالب الشعر الموروث عند شوقي قد وقع في الغنائية التي لا تتفق وقوة الأداء المسرحي ، ولكن شعر مسرحية جميلة غنائى خطابي معاً ، بل هو على الأخص خطابي في كثير من مواقف الشخصيات .

وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الأول من المسرحية ، إذ ينطلق عمار في اللجنة المجتمعة لتنظيم الإضراب من أبطال المقاومة بكلام لا يتوجه به في الحقيقة لأعضاء تلك اللجنة ، لأنه لا يمت بصلة لجزى الحوار الدرامي في الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة . .
 أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ » . .

فعمار هنا يخطب ، إذ يشعر السامع أنه لا يتوجه إلى رفقاءه ، ولكنه يوقن في وضوح أنه يتوجه إلى الجمهور رأساً ، بل نوقن أن المؤلف نفسه هو الذى يتوجه إلى جمهور السامعين من خلاله ، هذا الجمهور الذى شرحنا من قبل أن المؤلف المسرحى فى العمل الفنى الناضج يجب ألا يتوجه إليه فى أقوال شخصياته ، إذ المتفرجون جميعاً يجب أن يظلوا خلف ما يسمونه : الجدار الوهمى ، فيشهدوا الحوار الذى يوههم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوى حقيقة ، ولا تواجه الجمهور من المتفرجين . على أن المعنى — بعد — مبتذل ، فمن السذاجة أن ينشد المقاومون عوناً من هيئة للمستعمرين فيها سيطرة لا يجهلها الدهماء . وفى البيتين كذلك تعميم لا يختص بالموقف ، فهجاء العصر كله يجب أن تشفى عنه الأحداث ، ولا يصح النصريح به فى ملابسة خاصة تتطلب تفكيراً حاسماً محدداً ، لأنه فى هذه الحالة بمثابة استخلاص لمعنى المسرحية الخلقى ، وهو ما تتخلف به المسرحية فى بنائها الفنى .

وهذا الشيخ مصطفى بوحريد ، نسمع جاسر يصفه — فى شبه رثاء يفقد كل طابع درامى له — فى أول الفصل الثالث :

« مات بوحريد وما عاد يقول . . . »

كان بوحريد حكيماً وبسيطاً وشجاعاً

كان بساماً يحب الأرض مزهوا بخبه

عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه

كان بوحريد بسيطاً وحكيماً وشجاعاً »

نعرفه بوصفه هذا على سبيل السرد الخطائى لصفاته ، فلماذا إذن نراه فى خضم أحداث المسرحية كثيراً ما يحرص على أن يصدر قوله بعبارة « بوحريد يقول » . وأيسر ما تدل عليه هذه العبارة الاعتداد بالنفس إلى حد الغرور أو الكبرياء بالنسبة لرفقاءه ، ثم لا ينطق إلا بحكم ونصائح مبتذلة ، كأنه يلقي درساً على رفقاءه فى أبسط ما يتصور من بدائيات الفدائية . مثل قوله « القوة تنبع من قلب الإنسان » — « لا تترك غيرك يسرق منك شجاعة

قلبك » — بوحريد يقول : « من عاش بهذا اليأس سيتمزق — فالنصير
فالنصير سلاح أيضاً في أيدينا ». والانضمام للمقاومة لا يتطلب مجرد التسليم
بهذه البدييات فحسب ، بل يفترض فيه الإيمان بالتضحية بالنفس في سبيل
ما هو أعمق منها . إنه لا يتطلب الرجولة ، بل يفرض أنبل آيات البطولة .
قارن موقفه في المسرحية بموقف « جان » المتواضع الهادئ الذي يريد أن
يسلم نفسه لأنه لا يتحمل أن يتعذب رفقاؤه من أجله في مسرحية سارتر .
ونكرر أن مصدر ذلك كله هو إدراك الأستاذ المؤلف لمبنى الدراما ، فيبدو
لنا أنه يراها بمثابة تعليق على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى المسرح .
وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث
المتبلية ، كي يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة في ضرواتها وتوعدها من خلال
باطن الشخصيات ، ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدير الأحداث ،
فيراهما الأشخاص من جانبها الذي وقع ، وبذلك يقف الحدث تماماً ،
لتستخلص المشاعر أو العبرة مما تم وقوعه من قبل ، في صورة رثاء وخطب
وصيحات لا يغوص بها أصحابها في صميم الفواجع ، بل يعممون مشاعرهم
السطحية في صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر أو على القدر نفسه ،
بل تشف عن اليأس أحياناً . وفيها يفقد الحوار الدرامي كل وظيفة له ، بل
ينعدم فيها الحوار ، لأنها شبه مناحه عامة جوهرها الحرب من مواجهة الواقع
بما يستحقه ، في مثل هذه الحالات ، من صرامة وحزم . وليقارن القارئ
بين إدراك سارتر للمعنى المسرحي ، في تصوير أبطال المقاومة على حافة هوة
هذا الوقع الذي يعلق الأنفاس ومواجهتهم له ، وبين صيحات عمار الخطائية
في شعره الخالم الباكي في مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث . ثم ها هو
ذا جاسر بطل المقاومة يستدير الأحداث ولا يستقبلها ، ويدفع للذة تصوير
الرعب ووصفه ، في صور مضطربة مهوشة كأنما قد قامت القيامة ، نسوق
منها :

« إن أعراض النساء انتهكت إن هامات الرجال امتهنت
والذي يملأ القلب بنور الكبرياء كله أضحى رغماً في الرغمام

المعاني كلها قد دمرت وكأني ببحال سجرت
وكأني بجحيم سعرت
والنجوم انكدرت ، والسماء انكشطت ...

إلى أن يقول في صرخة ضد العصر كله :
« إنه عصر الأفاعي .. عصر مصاصي الدماء ..
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل ..
هاهي الغيلان فوق السور حراس علينا ..
كل شيء شاحب من حولنا مضطرب ، لا بل وكاذب .
وقمى وزرى . العقارب ، وثبت تهشنا من كل جانب
ومعاني الحب جفت والخمائل سلح الذئب عليها والردائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود .. زمن الرعب يعود .. »
إلى أن يقول :
« والحياة أصبحت مثل جدار تحيط الرأس عليه
ثم تتردد إلينا دامية دامية »

وليعترنا القارئ في إيراد هذه الأبيات الكثيرة ، فهي بعض ما قال
جاسر . وإذا كان الأستاذ المؤلف أراد أن يرينا مقدرته على نظم الشعر
الخطابي ، فقد أخطأ قطعاً في موقفه الدرامي . وعلى الرغم من أنه يتوجه فيه
رأساً إلى الجمهور ، وهو خطأ كبير سبق أن بينا وجهه ، نرى صياغته
الشعرية مضطربة قلقلة . فصوره تهدف إلى تجسيم المهانة والرعب من الخواف
والهرب من هذا الرعب بإنحاء اللائمة على العصر كله . وتختلط مشاعر المهانة
والرعب والهرب بالأسى على معاني السلام والحب والجمال ، ثم يعود بعدها
إلى الرعب ، ثم صرخة تشبه اليأس من الموقف كله ، في غير نظام تصويري ،
ومع استسلام للخواطر المألوفة في وصف يوم القيامة ، ومع عموم بعض
الألفاظ ككلمة : « المعاني » عموماً ليس فيه إنحاء ، ومع التدلى في التصوير

من الأعلى إلى الأدنى : « كل شيء شاحب من حولنا مضطرب ، لا بل وكاذب » إلى تعميم في الموقف كله لا تتفق والوظيفة الدرامية للشعر كما شرحناها .

على أن المنظر كله يكمل كل من الشخصيات فيه حديث الآخر ، مما ينعدم فيه مفهوم الحوار تماماً ، إذ أن وظيفة هذا الحوار التأثير في الشخصيات بما يتصل والموقف ، وبما يبين عن الجوانب الباطنية الإيجابية من نفس صاحبه ، ويستلزم ذلك تنوعاً في إدراك الموقف ، وصنوف السلوك تجاهه على حسب الشخصيات ، بحيث لا تتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما فعل الأستاذ الشاعر .

ومثل هذه المواقف الخطائية الاستطردية تحفل بها المسرحية ، وأضعف مسرحيات شوقي تفوق في نظرنا هذه المسرحية من حيث الإحساس بالمعنى الدرامي والسمو بالصياغة ، وإن كان كلا المؤلفين ذا مأخذ في التأليف الدرامي ليس ههنا الحديث عنها بالتفصيل .

ونشير إلى أمثلة أخرى خطائية من المسرحية (صفحات ٦٩ و ٨٨ و ١٠٩ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢٥٠) — وأخطر من ذلك ما يحف مغامرة جاسر في آخر المسرحية لاستخلاص جميلة من أيدي الأعداء ، وكأن الحب طغى على الجانب الوطني منه كما طغى على حبيته في خيال المؤلف . وسداجة الحوار بين البطل وبين عزام تفصح هذا القصد . وتبدو طفولة التصور في صيحة جاسر البطل :

« لم لا يقوى على إنقاذها شيء ؟ لماذا ..

لم تعد تقوى على إنقاذها كل الجهود ؟

لم لا تنزع الطفلة من أظفارهم ؟ »

إلى أن يقول :

« قسماً إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير .

- ٦٠ -

وهزيل مـتـباح العرض مثلوم الضمير

لا وعينيك وفي عينيك أحلام نبيلة

لا وآلام البطولة

لن تمرقن يا جميلة ، لن تمرقن يا جميلة » .

وتلك أشعار غنائية ساذجة التصور ، مكررة المعاني في أبياتها بعضها مع بعض ، ومع ما سبق أن قيل على لسان كثير من الشخصيات مراراً ، على أنها تشف عن حب خيء فردى دل الانقياد إليه على ضعف في إدراك البطولة لدى البطل ، كما دل كذلك على ضعف في تصوير الموقف لدى البطلة في المسرحية ، حين تصبح اثر قبضهم على جاسر :

« يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » ! !

وقد قلنا من قبل إن منبع الأخطاء في الحوار الدرامي هو المحاولة الخاطئة في نقل الواقع ، على فهم أن ذلك النقل هو الواقعية ، ونضيف أن ذلك الواقع قد نقل في طابع سطحي غليظ ، همه التعليق على هذه الوقائع في غلظة ينكرها الفن . ولا نريد أن تطيل فيما هو بدائي الإدراك ، من كثرة القتلى على المسرح ، والتفصيلات الكثيرة الخفيفة الوزن أو العديمة القيمة ، وفي الحيل المسرحية التي لا مغزى لها ، وفي تكرار هذا الواقع الخاف البشع المبتذل كتكرار توكيد عهر هند في مواطن كثيرة .

على أن هذا الواقع الغليظ مشوه ، فقد نال المؤلف من بطولة جميلة في موقفها الأخير ، ثم دل من نبيل فدائيتها بأن جعل هذه الفدائية صدى مباشراً لقتل أمينة وقتل عمها . ومن غير المحتمل أن تجهل جميلة كل ما يدور حولها ونخصة أنها كذت زميلة أمينة . وما أردنا نقد المسرحية في ذاتها ، ولكننا خصصنا هذا القدر بنقد الحرار الشعري بقدر ما اتسع له المقام . وبينما أن هذا التصور في الحرار أساسه الإدراك الدرامي نفسه . فالخطابية والغنائية أمران يضادان الموقف المسرحي ، ومن أجلهما ثارا دعاء التجديد في الشعر الغنائي على المنزلة الموروثة . ولكن الأستاذ المؤلف سخر هذا الشعر الخرين

لغير ما قصد به أصلاً في الغناء . فما بالنّا بالمسرحيات التي يفقد فيها هذا
الشعر بخطابيته وغنائيته ككل وظيفة درامية له ؟

ومن المقطوع به أن النثر الجيد خير من الشعر الرديء في الوظيفة
الدرامية . وقد فاق شوقي في الصياغة المحكمة مؤلف مسرحيتنا وإن لم يبرأ
من الغنائية . والغنائية في نظرنا أقل خطورة من الخطائية التي كثيراً ما وقع
فيها مؤلف مسرحية « جميلة » ، عن قصور في معنى الواقعية ووظيفة الحوار
هيها . ولهذا اضطررنا إلى ضرب أمثلة من مسرحيات عالمية في نفس موضوع
المقاومة للمحتل ، وإن لم يتسع المجال للمقارنة التفصيلية بينها وبين مسرحية
جميلة . وهذا فرق ما بين أدب المناسبات المباشر كشعر المدائح في القديم ،
وبين أدب الواقع الحي بالفن في سبيل تعميق الواقع وتجسيمه في معانيه
الإنسانية وجوانبه النفسية .

البناء الدرامي لمسرحية «لعبة الحب» وأدب الجنس

الأعمال الفنية الجادة لا بد أن تشف عن معناها الحيوى مهما كان موضوعها ، ولا بد أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوى هو الإحكام الفنى لا شئ سواه ، وإلا خرج العمل من نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواظ المباشرة التى لا يعتد ناقد بقيمة فنية لها . ونعتقد أن الصديق الفنى وأصالة التصوير كفيلا أن يكسبا العمل الفنى - متى أجيد بناؤه - قيمته الفنية والإنسانية فى وقت معاً .

على أن الجمال الفنى لا يستلزم بحال تصوير الخير والخيرين ، أو تقديم شخصيات تثير الإعجاب أو تمثل البطولة فى معناها العام ، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة فى الأدب الكلاسيكى حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقى فى المسرحيات أو فى القصص بشخصيات لو صادف مثلها فى الحياة كانت مثار الإعجاب بها والشفقة عليها والخوف من أجلها . وقد تغيرت هذه النظرة فى الآداب العالمية وبخاصة منذ القرن التاسع عشر ، فأصبح تصوير الشر سبيلا إلى تحديد الموقف الإنسانى منه ، كأن الكاتب يدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يحذره - نتيجة للتصوير الصادق ودون تدخل سافر - من نتائج مثل هذه التجارب - على حد تعبير إميل زولا . وقد أخذ علماء الجمال - منذ الفيلسوف الألمانى : « كانت » - يفرقون بين جمال الفن وجمال الطبيعة . فقد يكون تصوير الشر جميلا متى أجيدت بنيته الفنية . وكثيراً ما يسوء العمل الفنى الذى موضوعه تصوير الخير إذا أسئ تقديمه فناً ، وفى رسالة من رسائل « بلزاك » ، يصرح هذا الكاتب الكبير الذى

صور انحلال الطبقة البرجوازية لعهد به بأنه كان يقصد إلى « مثال » من وراء تصويره للشروط التي كانت تحتاج الطبقة البرجوازية . ومن علماء الجمال من تحدث عن مختلف الوجوه الإنسانية في تصوير نواحي القبح تصويراً جمالياً في الآداب العالمية في بحوث كان عنوانها : « علم جمال القبح » !! . فقد يكون العمل الفني لا أخلاقياً في موضوعه وتصويره ولكن لا يضاد الأخلاق متى عمق وصدق . وقد استقرت هذه النظرة في النقد الأدبي منذ اتجه الأدب العالمي اتجاهاً واقعياً . ولهذا يردد النقاد المحدثون أن كلا من المأساة والملمهة ذو معنى اجتماعي ضرورة ، على أن منهم من يتحدث عن هذا المعنى باسم الرسالة أو القضية ، ولكن لا ينبغي أن يحملنا ذلك على تبسيط المسألة في اختصار العمل الفني ، ورجع مغزاه العام إلى حكمة سائرة ، أو بدئية خلقية ، فيفقد العمل الفني هذا التلخيص والاختصار حيويته وقوته التصويرية ، وكل ما له من قوة في الإقناع والإثارة .

وإنما قررنا هذه المعطيات النقدية كي نوضح منهجنا في النظر إلى تضامن العمل الفني في شطريه من الشكل والمضمون ، بحيث لا يصح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التي يؤديها بوصفه كلا لا يتجزأ .

ودون أن نخوض في تفصيل نظريات فلسفية للنقد الأدبي ، ودون أن نلجأ إلى وجهات النظر المذهبية ، تقتصر على القاسم المشترك العام بينهما جميعاً في تقويمنا المسرحية الدكتور رشاد رشدي : « لعبة الحب » . وقد اقتصر بعض النقاد على نقدها من ناحية الفكرة العامة ، أو من الناحية الخلقية ، دون ربط بين الفكرة والخلق من ناحية ، والبناء الدرامي من ناحية ثانية . ومن النقاد من تحدثوا عنها مظهرين رضاهم من الناحية الفنية ، أو مشيرين عابرين إلى ضعف بعض نواحيها ، دون عقد الصلة بين ضعف البناء وضعف الإقناع التصويري . ويهمننا — في قولنا هذا — أن نتحدث في البناء الفني لهذه المسرحية ، وأثره في تصوير الشخصيات و « القوى الحيوية » التي تندمجها المسرحية ، وأن تحلل المسرحية أخيراً مجملها من أدب الجنس في الآداب العالمية .

ونبدأ بنوع العالم الذى تصوره المسرحية ، وبعبارة أدق : الموقف العام لها . وعلاقات الجنس التى تصورها المسرحية طالما كانت موضوعاً لمسرحيات لا حصر لها فى الآداب الأخرى . وهذه العلاقات تبدو فى المسرحية قائمة على النعنع والأثرة والاستجابة للغريزة الجنسية ، يمثلها عصام والسيسى والدكتور زكى . ويبدو نداء الجنس صارخاً فى الشخصيات الثانوية : شخصية الطبال « حريش » والحادمتين ، وتبدو الأثرة وحب التملك الصادر عن حب المذات فى إدراك « لولا » ، وحتى فى مسلك نبيلة ، كما تتجلى النفعية المادية فى مسلك السيسى وأخته . وفى هذا النطاق ينحصر إدراك الحب فى المسرحية . فالحب جنس وأثرة ونفعية . وهو أداة خداع يحقق بها كل شخص غايته الفردية ، وهو أجوف خال من المعانى الإنسانية التى يتوهمها من يتعلق بها ، فيقع ضحية تعلقه بالباطل . وهذا العالم — موضوع التصوير — كان يمكن أن يكون صالحاً لخلق مسرحية عميقة لو أجاد إحكام البناء الفنى لهذا الواقع حتى تكتسب أبعاده النفسية والاجتماعية عمقاً فى الوقائع المرتبطة بالشخصيات ، فيترأى هذا الواقع على حقيقته فى تفاعل الشخصيات مع الأحداث ، بحيث يبدو الفرق بين ما هم عليه وما يريدونه ، بين الرغبات والآمال والمشاعر ، وبين جحيم هذا الواقع القاسى الذى تستحيل فيه الشخصيات إلى صنوف من الوعى الفردى ينعكس صدها فى البعد النفسى ، وبخاصة فى الشخصيات الرئيسية . ولا قيمة للموقف أو للعالم الفنى إذا لم يكن مدعماً بالواقع ، كما لا قيمة لهذا الواقع إذا كان مجرد نقل لقطاعات مبتورة ساذجة لا تتصل ببعد نفسى أو اجتماعى . وجوهر الواقعية يقوم على تمثيل الحقائق والوقائع المألوفة لأعمق معانى الحياة . ولا سبيل إلى ذلك إلا بالإقناع فى التصوير . فالمسرحية — بطرقها الفنية — نوع من الحاجة تختلف عن الحاجة العلمية والمنطقية . فالمنطقة والعلماء يلجأون إلى الحاجة بتحليل الوقائع أو فحص الفروض ، أو إقامة الآلية ، والبراهين ، فى حين تقوم المسرحية على الإقناع بالتصوير الذى تتخذ مادته من الوقائع والأحداث والمشاعر وطبيعة الشخصيات فى صلتها بالأحداث وفى علاقاتها المتبادلة الإنسانية . فالمسرحية — ملهة كانت أم

مأساة - أشبه بقطاع من الحياة ترى جوانبه من خلال الحدث والشخصيات ومشاعرها ومطالبها ونتائج إدراكها لتجربتها التي تعيشها وتعاينها في وقت معاً.

والشخصيتان الرئيسيتان الممثلتان لفكرة المسرحية من جانبيين مختلفين هما: شخصية عصام ونائلة . وتفتح المسرحية بحوار طيب حتى بين نائلة زوج عصام وبين « سوسن » أخت عصام ، تبدي فيه الزوجة أنها تتوقع أن يوافق عصام على زواج أخته من طبيب الامتياز « مراد » ، الذي تقدم لخطبتها عن حب متبادل بينه وبينها . وتبدي الفتاة توجسها ألا يوافق عصام على هذا الزواج ، لأنه ينكر الحب في ذاته حتى لو كان أساساً للزواج عن صديق رغبة وصدق شعور . وتحاجها الزوجة بأن عصاماً نفسه تزوجها هي عن حب . وأنه كثيراً ما كان يحدثها بذبل عاطفته وصدق شعوره أول العهد بالزواج ، ثم تنهد الزوجة في حسرة ، حين تتذكر حديث زوجها عن الحب فيما مضى . ونفهم أن لكلاهما خبيثاً سيظهر في الفرق بين حاضر عصام وماضيه ، لأنه يحيا الآن حياة العبث والاستهتار بمشاعرها في خيائته لها وللبادئة التي خدعها بها . ونتوق لمعرفة سر هذا التحول في حياة عصام : أكانت عقيدته في الحب كذلك قبل زواجه فخدع زوجته بكلمات حب جوفاء لا يعتقدونها ، أم أنه غير فكرته فتطورت شخصيته بدوافع حادت به عما رسم لحياته من طريق؟ وفي الحالة الأولى لماذا فكر في تكوين أسرة لا يؤمن بمقوماتها ، بل لا يعترف بها ، إذ أنه اتخذ قراراً حاسماً هو ألا ينجب ؟ وفي الحالة الثانية ما عوامل تطوره ؟ وما مدى مسئولية الزوجة في ذلك إذا كانت عليها فيه تبعة محتملة ؟ وهذه جوانب كان يقتضى تصويرها تعميق الشخصيات في أبعادها النفسية والاجتماعية ، ثم الكشف عن منطق الأحداث بطريق « الاحتمال » و « الإمكان » ولكنها جوانب ظلت تغوص في الظلام . فيظهر لنا عصام بعد ذلك بمظهر المستبد العايب . أما استبداده فيبدو في رفض زواج أخته : سوسن . من طبيب الامتياز ، لأنه ينكر على الفتاة أن تحب ، ولأنه يجحد الحب في ذاته ، في قرار لا يدع مجالاً للمنطق ولا للرأى ، وفي استخفاف لا تبرير له ، وأما عبثه فيبدو في حياة المحون وخيانة الزوجية ، لا هن عادة واقتناع فحسب ، (في النقد المسرحي)

بل عن مبدأ له في العلاقات الجنسية لا يتزحزح . وتراعى إلى نبيلة أخباره ، بل تعرف هذه الزوجة تفاصيل عن هذه الحياة المستهترّة الماجنة ، وعن الشقة التي استأجرها لذلك المحزون ، ويحتوى درج مكتبه على مفاتيحها . ويلد له أن يصر على إنكار خيانتة في حوار يثير الريبة ، بل يحمل على الاعتقاد في تبجح وكذبه ، إذ يأتى أن يستجيب لزوجته في فتح درج مكتبه ، كى ترى أنه لا يحتوى على مفتاح تلك الشقة ، فتبرأ من وساوس الغيرة . ولا تصر الزوجة على ذلك حتى تنجو من شكوكها القاتلة . وربما فملت ذلك تهيباً من مواجهة الواقع ، ولكن العجيب أن تدعن لأقواله المريبة ، مستسلمة غباء أو عن تغاب منها في حين يكشف الحوار لأقل الزوجات فطنة عن التمويه والزيف . وليس في هذا منطق إقناع يفسر سلوك الشخصيات . فأقل ما يفترضه منطق الوقائع أن تسلك الزوجة بعد ذلك زوجها مسلك المرتاب الحذر المتوجس في كل تصرف لزوجها . فكيف نفسر لاذن ، غفلتها التامة غير المحتملة حين لا تعرفها أدنى ريبة في زيارات منافستها وغريمتها : « لولا » حين تتردد على منزل زوجها وبيته ، وتحرص على أن تتركه وحيداً معها ، كأنها تتستر عليه ، بل تحرص على أن يصحب زوجها تلك السيدة حتى منزلها ، ليلاً ، على الرغم من معرفتها أن تلك السيدة تعيش وحدها منفصلة عن زوجها منذ مدة . وسيتضح - بعد - أنها كانت هي صاحبة الشقة التي ارتابت فيها الزوجة قبل ذلك .

وتبدو هذه السداجة - في تصوير شخصية نبيلة - حيلة مسرحية يتيح بها المؤلف خلوة عصام مع تلك السيدة كى نرى جانباً آخر من جوانب عبث عصام وخداعه ، ولكن على حساب سطحية التصوير وسداجته . فالشخصيات تتحرك كأنما شدت بخيوط يخرزكها المؤلف لا على حسب الواقع المحتمل .

ولهذا يبدو حدث القمة - في رؤية الزوجة لزوجها يعانق غريمتها - مفتعلاً ، لا يكشف جديداً ، بالنسبة للمشاهد ، وكان يجب كذلك ألا يثير جديداً بالنسبة للزوجة نفسها ، إذ راعينا مجرى الأحداث من قبل .

ويبدو سطحية شخصية عصام كذلك واضحة في أنه شخص اتخذ

اختياره وصنم على قراراته وعلى جوانب سلوكه قبل أن يرفع ستار المسرحية ، فنحن نعرف تفاصيل عن جوانب عبثه ، ومجونه واستبداده في الأسرة ، ولكن لا تؤثر هذه التفاصيل في تطوير شخصيته في شيء ، بحيث لا نرى منه — منذ أول المسرحية حتى آخرها — إلا قطاعاً سطحياً مستقيماً لا عمق فيه ولا أبعاد له .

على أن المؤلف اتخذ داعية لتحريك شخصية أخته « سوسن » ، الفتاة التي بدا هو تجاهها صارماً إلى حد القسوة حين رفض خطبتها إلى « مراد » طبيب الامتياز ، وحرم عليها الذهاب إلى المدرسة ، والخروج من المنزل إغراقاً في تزمته تجاهها ، ولكنه بدا غير متكافئ في ذلك مع نفسه أيضاً ، حين أتاح لها خلوات طويلة في غير حيطة مع مدرستها السيسی أفندى . ويبعد أن ينخدع « زير نساء » مثله بمظهر السيسی الخداع في تظاهره بالبله والتقوى ، حتى بعد أن سمع منه أنه بصدد مشروع زواج لم ينفذه بعد ، فالزواج غير مانع من العبث وبخاصة كما ألفه في واقعه ومبدئه الذي يعتقده ويكرره ويؤكدته مراراً في المسرحية . فإذا نظرنا في شخصية هذه الفتاة الصغيرة « سوسن » نجد المؤلف كذلك يشدها بخيوط تحكيمية إلى الحدث ، لا منطق فيها . فقد كانت على علاقة حب جاد مع مراد طبيب الامتياز ، وحين منع من خطبتها سرعان ما انقلبت العلاقة الجادة إلى علاقة عابثة ، وكان يمكن للفتاة أن تستمر في اتصالها به على أمل أن تزوج منه ، وذلك أكثر احتمالاً — لمكانته ولصدق رغبته من قبل في زواجه منها — من انخداعها بمغازلة السيسی المبتذلة المقرزة على حين كان اتصالها به أكثر احتمالاً ، وقد وجدت سبيلاً للخروج من المنزل بالرغم من منعها من ذلك الخروج في صرامة . فقد خرجت مع السيسی أفندى ، وسرعان ما انصاعت له ولاغراءاته الجنسية في سهولة لا تبررها طبيعة مغازلاته الجنسية الممجوجة . ومن الغريب — الذي لم يبين المؤلف سره — أن تحرص هذه الفتاة على زواجها من مثل هذا الفتى البائس وهي التي رأت في أسرتها — في شخصية أخيها وسلوك عمها ومبادئه — ما ينفرها من فكرة الزواج ، فكل الوقائع من حولها من شأنها أن تجعلها

تؤمن بأن الزواج ليس السبيل لاستقرار ولا متعة . وللمفاجآت المسرحية أصولها الفنية ، فهي لابد أن تنبع من طبيعة الأحداث ، أو على الأقل لا تتناقض معها . ولذلك حين نفاجأ بأن الفتاة إنما كانت قد خرجت مع السيسى لعقد قرانه معها خفية عن أهلها ، لا نفتنح — بحال — بإمكان الحدث في ذاته ، ولكن نرى أن المؤلف أكره الواقع لإكراهاً عراً من منطق الاحتمال الضروري للمسرحية .

وفي توازن مع الأحداث السابقة يسير حدث الدكتور زكى في مغامراته مع أخت السيسى « نجف » ، هذه المغامرة التي تبدأ جنسية مشبوبة بدافع من الجوع الجنسي الصارخ ، حين يلح على خلوته بها لربع ساعة فحسب ، ثم سرعان ما يرجع عن نظرته إليها نظرة العايب اللاهئ . المستهتر ، إلى فكرة الزواج بها . وقد يكون في تمنعها عليه شيء من التبرير لتغيير مسلكه ووجهة نظره ، ولكن هذا التمنع ، كما رأينا في المسرحية ، لا ينم عن دلال واحتشام وترفع ، بل هو تمنع المستغل المستهتر المستخلى ، في عبارات تدل على ضعة وإغراء جنسى خسيس . وليس لرجل في مثل سنه وتجاربه وطبقته وثقافته أن يصاب بنوبة وله صاعق من امرأة تعرض عليه في تمنع وفح متبجح أشهى مبادئ الجنسية في ابتذال وإسفاف . مهما بلغ به الشبق والجوع الجنسي ، فينزل على إرادتها في الزواج منها ، على حين لا يزال على آرائه في علاقات الجنس والمتعة ، وفي أن الرجل من شأنه ألا يقعد عن الاستجابة لأى إغراء جنسى في صورة من صورته إلا إذا قعد به العجز ، يستوى في ذلك الزواج والعهر كما يرى هو . ولو أراد الدكتور المؤلف يحملنا على الاعتقاد في إمكان ذلك من مثله لكان عليه أن يبين لنا ، ولو على سبيل السرد ، أنه سبق أن اقترن بكثيرات عن هذا الطريق يتزوجهن ليشبع رغبته ، كى يتركهن في الغد ، أو لكان غير سلوك « نجف » تجاهه بحيث تقل من هذه المبادئ الجنسية الفاضحة حتى يفكر هو في الاقتران بها .

وأكثر شخصيات المسرحية خيوية — نسبياً — هى شخصية نبيلة . فهي تبدو ابتداءً في صراع مع زوجها الذى تريد له أن يستقيم ، ثم تبدو في صراع

مع نفسها إزاء واقعها ، ثم ينتهى هذا الصراع بقرارها الحاسم أن تترك زوجها إلى غير رجعة ، ولكن ينال من قيمة هذا الصراع - فنياً - ما سبق أن وضعنا من سداجة في تصورنا وسرعة في إقناعها وضحاها في إدراكها ، على أن ثورتها الأخيرة خطائية لا تعمق الواقع ولا تكشف عن جديد فيه ، فهي صريحة بمثابة رد فعل مباشرة للواقع ، في عبارات وأفكار يمكن أن تصدر عن أية شخصية عادية تعرضت لنفس المصير . وحشد عباراتها الأخيرة في توقعها للنور ، نور المستقبل القريب ، فيقها لا تتصل بالواقع ولا بمنطق الأحداث ، ولا بثورة الحق ، ولا شعور بمكانة من حيث هي امرأة ، فهي خيال شاحب مَمَحُوٌّ لشخصية « نورا » - إذا جرؤنا على نطق اسم « نورا » في مثل هذا المكان على أنه صدى ثقافة المؤلف فحسب .

وتليها شخصية منافستها خليعة عصام . فقد اضطرت إلى هجر زوجها بعد أن تيقنت من عجزه جنسياً ، فعاش معها مدة كأخ لها ، وعلى الرغم من أن هذا التعليل مبتذل مطروق ، فهو تفصيل يفسر نوع شخصيتها لا نظفر بمثله لتفسير سلوك عصام ، ولا نعر على نظير له يبرر مسلك أخته ، ثم تظل هي تنشد من حيلتها لعصام غاية الزواج للاستئثار بالرجل . وتلجأ في حيلتها النسائية إلى استئثار غيره عصام بتردد زوج أختها المتوفاة عليها ، وإعجابه بجمالها ، في لهجة منها تشف عن استئثار وتبجح ، ولكن غايتها أن تستأثر بعصام ذكراً لها . وحين توقن بإخفاقها ، وتعرف أنها تنشد فيه رجلاً لن تجده ، لأنه أبعد في طبيعته عن الاستجابة لمطلبها من الزواج ، تعزم هجره أبداً . ولا نرى منها إلا هذا الجانب المستهتر المبتذل الفاجر ، ولكن له نوعاً من التعليل ، مطلب تسلك إليه سبيلها في سداجة وسطحية مصدرهما نقل الواقع المباشر الذى لا عمق له .

ولنضرب صفحاً عن مسلك الخادمتين في صرخاتهما الجنسية الجائفة . فهما صورة تقريبية « كاريكاتورية » لأخلاق السادة ، وانعكاس تقريبي لها ، وتعميم لنوع هذا السلوك في مستويات الشخصيات المختلفة ، ولكنه تعميم

لا تفوح منه سوى رائحة الجنس، رائحة الغريزة الحيوانية التي لا يرتفع بها الإنسان عن مستوى الوحوش في استجابتها العمياء للغريزة .

ولا ضرر أن تتعدد الأحداث في المسرحية إذا كشفت عن الموقف من نواح مختلفة ، ولكن أحداث هذه الملمهة رتيبة ، تسير في خطين كبيرين متوازيين بين الرجال والنساء ، على الرغم من اختلاف الطبقات والأعمار والثقافات : فالنساء — بعامة — أدوات طموح وضحايا ، ينشدن عبثاً تملك الرجل ، وينشدن أثره منهن ، وحباً لذاتهن ، لأنه وسيلة للمال أو لإشباع الجنس ، ويسلكن السبيل بالإغراء الجنسي ، حتى نبيلة ، التي تمثل بطبيعة موقفها الجانب الطبيعي الأقرب إلى الرشاد في واقع الحياة ، يظهر سلوكها صدى مباشراً ضحلاً لحالتها ، يمكن أن يصدر عن أية امرأة عادية أو جاهلة ، لأنها تنشد استثمارها بزوجها في سداجة تبين عن الإثارة لا الإيثار ، فلا يبدو أنها ترتفع في مستوى إدراكها للحب عن الأخريات ، ولا تتساءل عما يكشف عن الحب في معنى التضحية والإيثار وتلمس المشاركة الوجدانية ، والتجاوب في الأذواق والقيم ، بحيث يكمل كلا المحبين الآخر ، ولا تتساءل — مرة — عن مدى مسئوليتها في نفور زوجها من منزل الأسرة ، ولا تقف — مثلاً — مرة تقاوم إغراء آخر ، كي يتضح وفاؤها وتبين مبادئ الإنسانية ، فتسمو في تصورهما للزواج ومشاعر الزوجة عن مجرد الغيرة والحرص على الاستثمار برجلها كما تفعل عامة النساء . وحين تلاطف زوجها — تقليدياً — في عيد ميلاده لا يكاد يختلف مسلكها عن العشيقة ، فيبدو أنها إنما تنشد نفعها ، وتحب ذاتها ، إذ تتخذ هذه الملاحقة سبيلاً لملك زوجها واستعادته إليها واستثمارها به ، ولم يدر بخلده أن تفرق تفرقة لا تستبعد من مثلها بين الزواج في قدسيته أول عهدا به وبين حاضرها ، ولا بين صورة عصام في شعورها نحوه أول ما حلمت بحياتها معه وبين حالته فيما بعد حين تغير إلى رجل تنكره كل الإنكار .

وتمر شخصية الأم ، أم عصام ، ممحوة ناصلة شاحبة ، تعلق على الأحداث تعليقات سطحية عابرة ، كأنها شخصية من شخصيات الجوقة في

المسرحيات القديمة . وكان يمكن أن تكون شخصية حية ، لأنها صورة حب خصب منجب ، ولأنها جمعت - إلى ذلك - إحساس الأمومة الطاهر ، فلو كان المؤلف تماها لكان قد تعمق في معنى الأنوثة وعلاقات الجنس في صورة جديدة تتنوع بالشخصيات ، فلا تظل كما كانت في المسرحية متوازية رتيبة .

فالنساء - إجمالاً - يمثلن في المسرحية الصورة السلبية لإرادة الرجال ، والتبعية لسلطانهم وإغرائهم إما بالجنس أو بالمال ، ثم هن لا يعرفن الجنس وعلاقات الجنس إلا في الصورة المستأثرة النفعية من جانب واحد هو جانبهن .

وفي هذه الأثرة وحب الذات يشترك هؤلاء النساء مع شخصيات الرجال في المسرحية ، مع فارق جوهرى هو تعالى الرجال وكبرياؤهن ، ولكنها كبرياء أساسها الافتراق في الجنس ، في المعنى الأخص لهذا الجنس ، دون تعميق إدراك أو استبطان أو تطوير . ولا يكفي أن تنتهى التجربة بإخفاق عصام وأمه في توجيه سلوك الأسرة ، فقد كانت هذه النتيجة تحكيمية في بعض جوانبها ، وضحلة في جوانبها الأخرى كما أوضحنا .

ونحن لا اعتراض لنا على اختيار نوع التجربة . فللكاتب أن يختار ما يريد حتى لو كان اختياره لا يمثل الاتجاه السائد في أكثر جوانب المجتمع . ولكن اعتراضنا إنما يتجه إلى ضعف التواحي الفنية في إحلال التجربة محلها من الحياة والحقيقة والواقع ، كما تمثلها الشخصيات في الأبعاد النفسية والاجتماعية ، لتلا تظل الخواطر تجريدية تحكيمية ، فلا تمثل إلا شرطاً مبتوراً من الواقع . نقول ذلك ناظرين إلى الكتاب العالمين الذين عنوا بأدب الجنس فأحلوه صادقين محله من واقع الحياة وواقع المجتمع ، ولم يقصدهوا فيه إلا مجرد إرضاء الرغبات الشاذة أو الجوع الجنسي . . وبصدق الشعور بهذا الواقع الحى تتمثل خطورة التجارب الجنسية ونتائجها في تصوير يضيف إلى الواقع ويعنيه . وإذا شاء القارئ فلينظر في مسرحيات الكاتب الفرنسى المعاصر « جان أنوى » ، أو مسرحيات الكاتب الفرنسى الآخر « مونترلان »

و موضوع أكثرها يدور حول إخفاق عاطفة الحب ، وما يعانيه من يتعلق بالوفاء له ، ليرى نماذج ناضجة من الناحية الفنية تصور الواقع وتعمق فيه وتحله محله في المجتمع ، فلا تشوّهه ، ولا تنتقصه . ولندع الحديث عن النماذج الأدبية كنموذج « دون جوان » في الآداب العالمية ، لئلا يبعد بنا ذلك عن طبيعة أدب الجنس كما نراه في مسرحيتنا هذه كي نتحدث قليلاً عن أدب الجنس وإدراكه كما يصوره : د. ه. لورنس ، وأى أدب أوغل في الجنسية كما يصوره هذا الكاتب في قصصه ؟ وعند هذا الكاتب أن الذكر هو محور العلاقات الجنسية ابتداء . فالتيار الدموي أو الحيوي في الذكر يقابله تيار دموي حيوي للأنثى ، والجسر الذي يصل بينهما هو الجنس : « الجنس بمثابة الجسر بين النهرين يمزج بين الإيقاعين المختلفين ليجعل منهما مجرى واحداً » ، « القنطرة التي تقود إلى المستقبل هي الجنس » . . . ولكنه يرى في انسجام الإيقاع الجنسي بين الرجل والمرأة اتساقاً مع إيقاع الخليقة في الإخصاب ، وبه يتوجد جنس الإنسان مع المجرى الحيوي في الكون كله . وفي هذا الإخصاب سر من أعجب الأسرار هو الأمومة والتوالد والخلق ، سر حيوي يتصل بروح الكون كله : « ليس الزواج سوى وهم إذا لم يكن قائماً أصلاً ودائماً على الجنس ، وإذا لم يكن مرتبطاً بالشمس والأرض والقمر والنجوم والكواكب والفصول والسنين والأزمان والقرون ، وليس الزواج شيئاً ما لم يؤسس على التراسل الدموي ، لأن الدم جوهر الروح » ، « الجنس مجرى دموي يملأ وادي المرأة الدموي » ، ويحيط النهر الجارف منه — في أبعد أعماقه — بالنهر الكبير للدم الأنثوي . . على أن كلا النهرين لا يحطم سدوده ، وهذه هي أتم صلة . . وهي سر من أعجب الأسرار ، ولكن هذا الوصال بين الرجل والمرأة لا ينجح إذا بقي كل منهما في حدود ذاته ، وعياً مجسماً لرغباته الفردية إذ لا بد أن يعطى كل منهما الآخر بقدر ما يأخذ . فإذا اتخذ كل منهما الجنس وسيلة متعة ذاتية انفصم هذا الانسجام ، وشعر كل منهما بوحشة ، وبفراغ لا يملأ ، حتى لو ظفر بمتعة الجسد . فتعة الجسد وحدها لا تكفي ، فإذا عامل كل من المحبين الآخر بوصفه أداة تولد البغض ، كما كانت حالة « ليدى تشاترلي » ، « وميكاييليس » ، فقد بقي كل منهما حبيساً في حدود

ذاته يشعر بآذة تشبه لذة الخمر أو الأفيون ، أو كأنها الحمى ، ولكنها غير ذات موضوع ، إذ لم يكتشف أحدهما حقيقة الآخر . وهذا هو « جيران » يعانق « جودرون » وهى خاضعة له خضوع الأمة ، فهى الوعى السلبى لإرادته المسيطرة ، والجوهر الفنى المحبوب لوجوده ، ولكنه تجاه سلبيتها لا يسيطر على شيء ، ويخيل له أنه يعنى وجوده بمتعة الجسد منها ، ولكنه يشعر بأنه مخدوع . ولذلك يشعر حين يتركها بعد نيل غرضه منها أنه فارغ وحيد ، فيحترق هذه العلاقة ، ولا يعود لها فى الغد على حسب مواعده ، وحين يحاول أن يعنى وجودها بوعيه بها ، بوصفها لإنسانة مثله ، يكون قد فات الأوان إذ أصبحت هى مخلوقا آخر ... وهكذا نحس فى تصوير هذا الكاتب لشخصياته بالبعد النفسى قوياً حياً ، وبجحم أثره الحب المستأثر فى أبطاله الخففين . وهذا جانب من الجوانب يكمل به الواقع الجنى بالصدق فى تصويره وعمق النظرة إليه .

وكان يمكن أن ينكشف الموقف فى مسرحية « لعبة الحب » عن مرارة الواقع من خلال البعد النفسى ، إذ سلكت شخصيات المسرحية على حسب ما أملت عليه الأثرة . فنشد كل منهم النفع الفردى أو المتعة الذاتية . والحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان - باطنا - بالعزلة النفسية والوحشة ، مهما توافرت فيه المتعة الحسية ، كما يتجسم هذا الشعور المرير من فقد المشاركة الوجدانية . ومثل هذه المشاعر الإنسانية كان يمكن أن تخامر الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، فتزداد عمقا وتحديداً وتأثيراً ، فنشعر من خلالها بالواقع الحى المحدد المعالم ، بدلا من الخواطر العامة المبتورة التى نقل بها المؤلف قطاعا سطوحيا من عالم منقوص يضلل فى فهم الواقع فضلا عن التعمق فيه ، ومن خلال شخصيات رتيبة لا عمق نفسى فيها ، وليس لها أبعاد تذكر إنسانية نفسية أو اجتماعية ، وقد عريت إلا من إغراء مثير .

على أنا - بعد ذلك كله - نقر بأن أدب الجنس موضوع مستهلك ، ترخص الكتابة فيه ، ولكن الأصالة فيه شاقة عسيرة . .

الغنى المسرحي بين الفصحى والعامية

تناول الأستاذ محمد مندور موضوع العامية والفصحى فى المسرحية فى العدد السابق (١) من هذه المجلة ، بما عرف عنه من نظرات نافذة عميقة وسعة اطلاع ، ولكنه جعل غايته من المقالة بيان « الأسس التى يستند إليها الخلاف ، ووجهة الرأى فيها » على أن المسألة ذات وجه آخر نريد أن نجلوه فى هذا المقال . فما دلالة هذه الظاهرة فى نشوب الصراع بين الفصحى والعامية ؟ وهل له نظير فى آداب الأمم التى تعنى بلغاتها ؟ ثم ما الغاية منه ؟ أهى الرقى بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام ، أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضؤلت بضاعته من الفن واللغة ؟ .

ونبادر إلى القول بأنه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة ، فامن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذى يتوجه إليه . والأدب الشعبى أو الفولكلورى قديم قدم الشعوب نفسها ، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها فى صورة من صوره . وسيظل الأدب الشعبى الفولكلورى كذلك ما بقيت الشعوب . وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران ، فى أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية ، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول ، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية . ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته فى رقى هذا الأدب الشعبى الذى هو ظاهرة طبيعية ، فيغذيه بثمرات قريحته مابدا له . ولكنه سيظل كاتباً شعبياً ، ينتج أدباً شعبياً ، بلغة العامة من الشعب ، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغى بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح فى لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية ، تعللاً بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير

بعض الحالات النفسية . أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية ، أو ما يسمونه : واقعية الأداء ، فهذه الحجة وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامة من الفصحى . وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين في جوهرها وجمهورهما . وفي جميع من نعرف من الأمم التي تعنى بلغتها الأدبية والعلمية ، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عبثة سامية مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجالة . ونظير اللغة العامة عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسي والإنجليزى ، مما يطلق عليه Argot في الفرنسية و Slang في الإنجليزية مثلاً . وطبيعى أن هذه اللهجات أكثر استعمالاً في شؤون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضوعية في التصوير قد تفوق فيها اللغة الأدبية ذات الطابع العام الفنى والعلمى ، على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات واللغة الفصحى في الآداب الإنجليزية والفرنسية لم تتسع مثلما حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامة . ذلك أن تلك اللهجات بعامة — شأنها في ذلك شأن اللغة العامة عندنا — أميل إلى التصوير في عباراتها ، وأبعد من التجريد . ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامة من عبارات تصويرية لها مذاق خاص لطابعها الحيوى في الاستعمال . هذا إلى أن الاستعمال المحلى لآخرة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضوعية محضة فيها إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع ، أو يحتاج في معرفته إلى شرح طويل لمن سوى هؤلاء الذين لا يتحدثون بتلك اللهجة . يقول سارتر :

« ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا — بدون شرط — الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نياثة مثل « بروفين » أو « أنجوليم » فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالهما من مشروعات . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحدثين أنه ماثل في ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامة والفصحى — في ناحية التصوير وحيوية بعض العبارات ذات الطابع الموضعى — له ما يماثله أو يقرب منه في اللغات الأدبية واللهجات المحلية في الأمم الأخرى . على حين لم يدع كاتب واحد إلى أن اللهجات

المحلية في تلك الآداب أصلح من اللغة الفصحى التي هي لغة الأدب تعللا بهذا السبب . ولم يدر في خلد واحد منهم اليوم أن لغة الأدب في صراع مع العامية ، فضلا عن أن ينتصف لها من الفصحى . ويلتحق بذلك ما أورده الأستاذ الدكتور « مندور » في مقالة عن الأستاذ يوسف وهبي في معرض الدفاع عن العامية في الكوميديا ، من تعذر التعبير بالفصحى عن معنى العبارة العامية : « اطلع من دول » ، فهي ذات طابع موضعي اكتسبته بالاستعمال ، مثل كثير من العبارات الأخرى التي أشرنا إلى طابعها .

وغاية ما نستطيع استنتاجه من ذلك أنه يتعذر نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من العامية للفصحى . ولا يمكن أن يتخذ هذا تعلقة لترجيح العامية على الفصحى مبدأ من المبادئ الكوميديا المؤلفة أو المترجمة ، فن المسلم به أنه مهما برع المترجم ، ومهما دقت معرفته باللغة التي يترجم منها واللغة التي يترجم إليها ، فلن يستطيع نقل النص في ترجمته ، بجميع خصائصه من اللغة المنقول عنها .

وحين كانت اللغة العربية حية في الاستعمال وجد في لغة الأدب نظير لهذا التعبير الذي عده الأستاذ يوسف وهبي معجز الأداء باللغة الفصحى . فلو عظم حظ الجمهور من الثقافة الأدبية العربية لأمكن أن يتذوق نفس المعنى الدقيق العبارة العامية في لغة الأدب ، نقول هذا استطرافاً ، وهذا بيت من أبيات المهجاء العربي يؤدي معنى نفس العبارة الواردة في مثال الأستاذ يوسف :

إذا ها تميمي أذاك مفاخرأ

فقل : عد عن ذا : كيف أكلك للصب ؟

فبدلاً من ادعاء عجز الفصحى ، علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها ، والتشبع بثقافتها ، والاطلاع على العبارات الحية التي تقرب من لغة الكلام العادي ، قصداً إلى الرقي بالتذوق الفني ، وحرصاً على ترقية الفن المسرحي نفسه . ولست أقصد إلى إمكان استعمال العبارة في البيت بدلاً من العبارة العامية المناظرة ، ولكني أردت أن أضرب مثلاً كان يمكن أن يتذوق منه القارئ - إذا أحاط بأدبه - نفس المعنى أو قريباً منه .

على أن دلالة هذا المثال - المثال السابق للأستاذ يوسف وهبي - خطيرة من ناحية الإدراك الفنى للكوميديا نفسه ، ذلك أن أكثر أنواع الكوميديا عندما يعتمد أساساً على النكات اللفظية والمهاترة ، والتنازب بالألقاب ، وما إليها من عبارات ذات طابع محلى . وليس هذا هو جوهر الكوميديا فى معناها الناضج فنياً واجتماعياً . وحسبنا أن نشير هنا إلى رأى أقدم نقاد الأدب العالميين - أرسطو - حين يذكر فى موضع من كتابه : السياسة : « فى الملهاة الأولى (القديمة لعهد أرسطو) ، كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة لعهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاماً » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، لأن الأولى أليق بالرجل السرى ، والسخرية ترمى إلى معنى مسل عميق ، فيه يتشقى القائل ، فى حين يقصد فى الدعابة إلى تسلية الآخرين (الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ - ٩) - فجوهر الملهاة ، إذن فى الموقف ، لا فى عبارات الشتم والدعابة . ولن تنقص الملهاة شيئاً إذا تعذر على الكاتب أن يداعب بأداة معنى جزئى ضئيل ، ولكنها تخفق إذا اعتمدت على مثل هذه العبارات فضعفت فى تصور الموقف الذى يثير الضحك - بالمفارقات - إثارة عميقة ، حتى لقد يصبح الضحك ذا دلالة اجتماعية خطيرة ، ضحكاً مرأ ، يقرب من البكاء عند المتأمل المعن النظر ، وبمثل هذه الملهاة يرق الفن نفسه ، ويسهم فى النشاط الإنسانى وفى نهج الوعي القومى .

ونكرر ما قلناه سابقاً من أنا لا نخرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدباً شعبياً أن يكتب ملهاة باللغة العامية ، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال . فلما فى هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء ، فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربى عن مجازاة الآداب الأخرى فى غنائه بهذا الجنس من الأدب ، ويتبع ذلك حتماً للنيل من هذا الجنس الأدبى نفسه من ناحية الرقى فنياً . ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها فى ملهاة ومأساة لاهية . . لو كانت قد ظلت تكتب فى الآداب العالمية بلهجات محلية ، لما ارتقت ، ولما تعاونت

الآداب العالمية والتقد العالمي في النهوض بها ، وفي تبادل التأثير فيها والتأثر بها ، مما كان سبب نضجها ، وعوناً على تأدية رسالتها الإنسانية والفنية . وأظن هذا الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثاً في شرحه والتدليل عليه ، وهل لنا أن نلمحه كذلك في ثنايا عبارات أستاذنا الدكتور محمد مندور في مقاله حين قال : « قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات ، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية ، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرهزية أو الدنيبة . . » . ولم كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية . . ؟ أليس ذلك لأن تلك المسرحيات أرقى في مضمونها وأفكارها ، وصورها ، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها ، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه ؟ ولم ، إذن ، نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات في أدها تناظر تلك المسرحيات العالمية ، ما دمت قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات ، بدلا من أن نفضل عليها العامية في خلق المسرحيات دون ترجمتها ؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التي نخلقها في العامية تظل دون المسرحيات العالمية ، لأن لغة الأداء العامية في هذه المسرحيات العامية لا تقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية ؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء في المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها ، فلماذا ، إذآ ، لا نتمثل مثل هذا الفرق في خلقنا المسرحي والقصصي كله إذا أردنا إغناء أدبنا ، ولغتنا الأدبية ، ومن المسلم به — كما يقول الأستاذ الدكتور مندور — أن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع ، يقول الأستاذ الدكتور : « فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة ، بل واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها . . وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء » .

وهذا قول صادق بالغ المدى في الصدق . ذلك أن عالم الفن غير عالم الواقع ، فلا بد في عالم الفن من الاختيار والتعمق في الوعي ، والنفوذ في التعبير إلى ما يوحى بمبدولات الأحداث وبواطن الشخصيات . . على أن الأدب القصصي والمسرحي لم يتجاوز كثيراً لدينا دور الطفولة ، وما يدفع به إلى النهوض والرقى أن يكثر فيه النتاج في اللغة الأدبية ، ليكون مجال دراسات في الجامعات والمعاهد العالية ، بل يجب أن يكون كذلك في التعليم العام ، وسينتج عن ذلك حتماً أن ينضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته . وأخطر شيء على الأدب القصصي والمسرحي أن نجاري وقائع الأمور ، أو نتبع أيسر الطرق ، أو أن نجافي ما سارت عليه الآداب في الأمم التي عنيت بلغاتها الأدبية .

ويمجد أن نذكر أن جامعات أوروبا — على حسب ما درسنا فيها ، وعلى ما علمنا منها — تدرس الأدب في لغته القديمة حين كانت اللغة في دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفي لغته الحديثة كذلك ، ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية في قسم الأدب ، أي من الناحية الفنية ، وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة في علوم الاجتماع وفي علم القولكلور ، والقولكلور المقارن ، وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية ، وتلك حقيقة يجب أن توضع نصب الأعين في دراستنا للفنون الشعبية ، حتى لا نخلط بين المجالين ، فتكون بذلك خطورة لا تعلمها خطورة على اللغة الأدبية لدينا ، بل وعلى أدبنا في نموه ونضجه الفني .

وفي سبيل ذلك ينبغي أن نجاري الجمهور ، بل علينا أن نرقى به ، وننمي إمكانياته . ولا يصح أن نلحظ — في تقدير ما نرى — الرواج المادي في إقبال المتفرجين ، بل القيمة الفنية للعمل في ذاته ، ثم لدى القراء الذين يقومون بقراءته حتى لو لم يشهدوه على المسرح . ولهذا يرى أرسطو أن الإخراج والإنشاء والإلقاء ليست الأجزاء الجوهرية للمسرحية ، في حين يرى أن الحكاية ، والشخصيات أو الخلق ثم الفكرة ، هي التي يجب أن تكون مجال النقد الأدبي من أجل رقى المسرحية ذاتها ، وعلينا أن نفرق بين عالم الفن

وعالم الواقع ، وإلا قضينا على الفن . يقول فكتور هوجو في التفريق بين طبيعة الفن والواقع :

« . . . لنحاول أن نبين الحد المنيع الذى يفصل — فيما نرى — بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة . . حقيقة الفن لا يمكن أن تكون . . حقيقة مطلقة . لا يمكن للفن أن يعطى الشئ نفسه . فلنفرض أن واحداً من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة إلى الطبيعة المرئية من خارج الفن ، قد شهد تمثيل مسرحية « السيد » (للاشاعر كورنى) مثلاً ، فإن أول كلمة يقولها : ما هذا ؟ أو يتحدث « السيد » شعراً ؟ ! ليس من الطبيعى أن يتحدث المرء شعراً . فإذا قيل له : فكيف تريد ، إذاً ، أن يتحدث ؟ فإنه سيجيب : ليحدث نراً . فإذا قيل له : فليكن ، فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقياً مع نفسه : أو يتحدث « السيد » بالفرنسية ؟ . لا ، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته ، فلا يمكن أن يتكلم سوى الأسبانية : وعلى أنا لن نفهم شيئاً سنقول له : فليكن ما تريد كذلك ، أعتقدون أن هذا هو كل ما سيكون منه ؟ كلا ، فعليه أن ينهض ليسأل ما إذا كان الذى سيتكلم هو حقيقة « السيد » فى لحمه وعظمه ؟ فبأى حق يأخذ هذا الممثل الذى يسمى بطرس أو جاك اسم « السيد » ؟ هذا تزوير ! . . . »

« وليس من سبب لكىلا يتطلب بعد ذلك شمساً حقيقية على درج المسرح ، وأشجاراً حقيقية ، ومنازل حقيقية ، بدلاً من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد . . إذن ، علينا أن نعرف — — خوفاً من التردى فى المحال — أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التميز . فالطبيعة والفن شيئان لاشئ واحد وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما . . » ، على أن هذا التمييز بين الطبيعة والفن هو ما عبر عنه الأستاذ الدكتور مندور أصدق تعبير وأوضحه فى عبارته السابقة . ولنضيف إلى ذلك أيضاً ما عرف به فكتور هوجو المسرح قائلاً : « ليس المسرح بلد الواقع : ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسما من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وزه من صفائح ،

وجواهر مزيفة بالخضاب ، وخذود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد . وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب أمام العرض » .

بقى أن ننبه إلى دلالة ظاهرة الصراع بين العامية والفصحى في مجال الأدب وقد قلنا إن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلمية مع آداب الفصحى في الأهم الأخرى دون أن يدخل في صراع في الحالات العادية . فإذا تصارعا ، فانصُف للعامية من الفصحى في مجال الأدب كان في ذلك خطر كل الخطر على الفصحى . وهذه هي اللغات اللاتينية ، من فرنسية وإيطالية وأسبانية ، قد تصارعت مع الفصحى في مجال الأدب أولاً في عصر النهضة الأوروبية ، ثم في مجال العلم بعد ذلك . ولم تكن هذه اللغات في ذلك الوقت سوى لهجات محلية ولم تستطع في بادئ الأمر أن تنازع اللاتينية في مكانتها العلمية ، بل اقتصر على الدعوة إلى كتابة الأدب دون اللاتينية . فكان ذلك إيذاناً بموت اللاتينية في الأدب أولاً ، ثم في العلم .

على أن أدباء تلك الفترة ونقادها - في أوروبا - قد بذلوا جهداً مضنياً في الرقي بلهجاتهم المحلية لتطويعها لأداء أدق الدلائل والمشاعر النفسية ، قبل أن يدعو إلى تفضيلها على اللاتينية في الأداء . وقد كانت جماعة « الثريا » في فرنسا يواصلون الليل بالنهار في تلك السبيل . وكانوا ليلاً يتناوبون النوم في فراش واحد حين يشتد البرد ليدفئ النائم المكان لمن يتلوهُ في الفراش ، وليتيسر لهم مواصلة العمل في ضوء ما لديهم من شموع . ويقول أحدهم واسمه « دى بلى » في كتابه : « دفاع عن اللغة الفرنسية » ما معناه : إن علينا أن نبذل الجهد في الرقي باللغة الفرنسية ، ومن يدري ؟ لعلمها تكون يوماً ما لغة عالمية . وقد ظهر أثر جهدهم في نتائجهم الأدبية . ولا مكان هنا للاستشهاد بأشعارهم ولغتهم الأدبية التي خلقوها بجهدهم وسهرهم وعرقهم . وقارن ما ينتج عندنا بالعامية من مسرحيات أو قصص الكوميديا الإلهية لدانتة ، أو بدون كيخوته لسرفانتيس ، فهذان الأثران الأدبيان الخالدان قد كتبنا في عصرهما بلغة عامية ، لم تكن قد ارتقت بعد للمكانة الأدبية . .

فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أو يدعون إليها أن يقوموا بجهد يبلغ عشر معشار ما بذل أولئك في سبيل الرق بلغة أدائهم الفنية ؟ ولكننا نراهم يتبعون المنهج الأيسر في الكتابة ، وقد سبق أن قلنا — ونكرر مراراً — أن لهم الخيار ، ولكن على أنهم يكتبون في مجال الأدب الفولكلورى ، لا يتجاوزون حدوده كنظرائهم في البلاد الأخرى ، فلا يتطلعون إلى خلط مجال أدبهم بالأدب الفصيح .

هذا ، ونرى أن تبعة النقاد لا تقف عند هذا الحد ، ذلك أنا على علم بأن واحداً منهم لا يريد ولا يرجو أن يكون مصير لغتنا الفصحى كصير اللاتينية في عصر النهضة ، باسم الفن أو باسم الواقع ، أو باسم رواج المسرحيات وما إليها من تعلات أشرنا إلى مبالغها من الصديق .

وسيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، وبهذا يتاح لهما جمهور أكبر ، ويكون لهما في المجتمع أثر عظيم . والخطر الفني الحقيقي هو — فيما نرى — مجافاة المسرحية أو القصة للواقع في المضمون والفن لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبي أو عامل باللغة العربية التي لا إغراب فيها ولا فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبي أو عامل آراء فلسفية ، أو أفكاراً اجتماعية ، أو عبارات متكلفة ، لا يتصور في الواقع أن تمر بباهما .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا : وهي أن إيراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة علمية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصية كل لغة تتمثل في قواعد نحوها ، أو علم التراكيب فيها . وفي ذلك تتجلى قدرة اللغة على التعبير عن المعاني الدقيقة والمشاعر الرفيعة ، كما تتجلى خصائصها الجمالية . وعلى حسب ذلك نصنف اللغات في علم اللغة العام ، فاللغة الإنجليزية لغة سكسونية لا لاتينية ، على الرغم

من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل ، واللغة الفارسية لغة هندية أوروبية على الرغم من أن الألفاظ العربية غزتها عقب الفتح العربى . وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسط من كتابنا ونقادنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصحى بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية ، ولا بد لهم فى هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصحى مرنة بسبب وجود الإعراب فيها ، شأنها فى ذلك شأن اللاتينية . وفى هذه المرونة تمثل أكثر الخصائص وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة باسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه فى الجملة لا يتعداه شأنها فى ذلك شأن الإنجليزية أو الفرنسية بعامة . فمراعاة التوافق بين العامية والفصحى فى اختيار المفردات لابد أن تراعى فيه التراكيب العامية ليستطيع القارئ أن يقرأها بالعامية والعربية على سواء . وفى هذه الدعوة ، إذن ، لإضعاف العربية فى خصائصها ، دون إغناء للعامية فى شئ . ولا يتسع هذا المقال لإيراد شواهد ، نظن تتبعها يسيراً على القارئ فى الأعمال الأدبية التى قصد أصحابها إلى كتابتها بهذه اللغة الوسط .

وإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع فى مجال الأدب بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل ، بل أن يكون مجال تساؤل ، لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها ، ونرى أن هذه المسألة — كغيرها من مسائل — يجب أن تعالج لا على أساس ما هو كائن ، بل ما ينبغى أن يكون ، ولا عن أساس التيسير أو الرواج التجارى ، بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبى موضوع الدراسة . ويكشف لنا عن طريق الرشد ما أنتهجت وتنتهجه الآداب العالمية المعاصرة ، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية فى الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأقوال . وتفتح هذه المشكلة عيوننا على ما يجب أن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية والأدبية فى معاهد التعليم العام والجامعات ، لأن هذه الدراسات متخلفة حقاً عن نظيرتها فى الأمم الأخرى التى تعنى كل العناية بلغة الأدب والعلم فيها .

ويجب — فيما أرى — أن يعاد النظر سريعاً في مناهج تعليم اللغة العربية وأدبها ، فجميع مراحل التعليم ، كما يعاد النظر في إعداد المدرسين ، وتصفية المتخصصين ، قصداً إلى التقدم بالدراسات الأدبية واللغوية في معاهدنا كلها ، ووصلنا بالثقافات العالمية في المنهج والطريقة ، وإتاحة فرص التخصص في جميع فروع الدراسات الأدبية واللغوية تمهيداً لتجديد هذه الدراسات وتجديداً واعياً ناضجاً ، وقصداً إلى تزويد الثقافة العربية بما يحجب إلى المثقفين قراءة ما يكتب بها . وهذا ما أسميه « قضية اللغة العربية » التي دعوت من قبل إلى ضرورة عقد مؤتمر عام عاجل لبحثها ، يقتصر فيه على من تزودوا من الثقافات العالمية ووقفوا على اتجاهاتها . ويحتاج الأمر إلى إخلاص وجراءة وسرعة في البت . ذلك أن لغتنا الأدبية تتهددها عوامل الضعف التي تنذر بالفناء حتى في معاهد التعليم نفسه . وهذه هي المشكلة التي ندعو الكتاب والنقاد إلى الإدلاء بالرأى فيها ، وفي طليعتهم أستاذنا الدكتور مندور الذي أحس بالمشكلة إحساساً عميقاً عبر عنه من قبل في تعليقه على القصص التي قدمت للمسابقة في العام الماضي ، مما قد يذكره القراء جميعاً .

وطنيّة شوقي في مسرحيّاته (١)

العودة إلى الماضي - في المسرحيات والقصص والآثار الفنية جملة - تتضمن الحرب من الحاضر ، وإنكاره ، والاسترواح منه . والحرب من الحاضر نزعة رومانتيكية الأصل يمس فيها الكاتب الواقع مساً خفيفاً ليتجاوز به في أحلام تتصل بماض تاريخي . وقد تنصرف رأساً إلى الحلم بمستقبل مثالي تنال فيه الحقوق وتسيطر العدالة . والاعتداد على الماضي التاريخي في الأدب والفن هرباً من الواقع المجهود قد يتخذ طابعاً إيجابياً بناء إذا لم يقتصر على مجرد إثارة الماضي للاسترواح . وذلك حين يلوذ الكاتب أو الشاعر بالماضي في حركة نفسية سوارية تعود على الواقع بالنقد والتقويم ، نشداناً لمستقبل متحرر .

ومن هذه الناحية ، تختص المسرحيات التاريخية - وما يناظرها من القصص التاريخية - بميزة تفوق بها الآثار الأدبية الأخرى التي تقتصر على تصوير مستقبل حالم . ذلك أن التاريخ يدعم الحاضر ، ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا .

وتختلف المسرحيات التاريخية - وكذلك القصص التاريخية - عن التاريخ في أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول ، ولا يضيف من عنده أحداثاً ، ولكن قد تظهر أصالته في توجيه الأحداث وترتيبها في عرضها ، بحيث تجلو أسساً إنسانياً خاصة ، في حين يحق للكاتب أو الشاعر أن يقول ما يتخيل ، مستمداً من الواقع عناصر تخيله ، وله كذلك أن يملأ فجوات التاريخ أو يؤوله فنياً ليعتبر نماذج إنسانية من أطوائه . والآثار الأدبية من هذه الناحية ثلاثة أنواع :

(١) كتبت لمجلة الكاتب ، احتفالاً بذكرى شوقي ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٢ .

تلك التى تتخذ التاريخ إطارها العام ، دون بعث شخصيات تاريخية منه بأسمائها الواقعية ، ولكن بوصفها نماذج لطبقات أو صنوف من السلوك ، كالمسرحيات أو القصص التى تؤرخ لجيل من الأجيال ، كقصص إميل زولا وما آخذ عنها من مسرحيات ، وكبعض قصص نجيب محفوظ كذلك .

والنوع الثانى الذى يخلط بين شخصيات تاريخية وأخرى غير تاريخية ، كقصص ولترسكوت ، وروايات جورجى زيدان ، وكثير من المسرحيات الرومانتيكية . وفيها تلعب الشخصيات التاريخية دوراً ثانوياً بالنسبة للشخصيات غير التاريخية . وأصعب منالاً من النوعين السابقين نوع ثالث هو أضيقتها مجالاً ، تحمل فيه الشخصيات التاريخية المحل ، الأول فى الأثر الأدبى ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا اختار الكاتب أو الشاعر شخصيات تاريخية كانت حياتها من الخصب والوفرة بحيث تتيح للمؤلف أن يمتاح منها ما يصح أن يكون مادة عمل فنى ثرى . ومن هذا النوع الأخير مسرحيات شوقي .

وفى هذه الحالات جميعاً لا يصح بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر أحداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحى ولا تصور لوناً من الصراع فيه . فالواجب الفنى أن يجعل الشاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف عالم خاص اكتشافاً تدريجياً من خلال الأحداث والأشخاص .

وعلى الكاتب أن يختار الفترة التى يعالجها بحيث تشف عن حاضر عصره ومسائله . فن ثنايا الماضى يصبور بعض جوانب الحاضر ، ليبعث من ذلك الماضى مسائل وآراء لها سلطان الماضى فى الإساعة والاحتمال ، ولها صبغة الحاضر فى جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير . فليس الماضى لباس الحاضر ولكن على أن تشف الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر . فلا يسترسل المؤلف فى خواطر غنائية أو خطابية ، أو فى هجاء أو نصائح مباشرة ، وإلا فقد الأثر المسرحى جوهره الفنى ، ليصير جملة قصائد غنائية .

وفى هذه الحدود — التى كان علينا أن ننبه إليها لئلا نرمى بالمبالغة

أو بالغفلة عن الجانب الفنى فى تقويمنا لأصالة شوقى — ننظر إلى نتاجه الشعرى فى مسرحياته ، لنستشف غاياته الوطنية من ورائها ، ونفرق بين ما تطلع إليه شوقى قصداً وما حققه عملاً .

وقد عاش شوقى فى فترة احتلال لمصر والبلاد العربية ، وطغيان لنشاط أجنبي فى داخل البلاد ، وإقرار امتيازات للدخلاء على أهل الوطن . مع تحكم جبروت الفرد فى حقوق الشعب . واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق . وقل من الشعراء من معاصريه من ضاق كضيقه هو بمأساة الشعب فى مستواها السياسى الأعلى ، بل لنا أن نقول إن الوعى الاجتماعى — فى قضاياها المثلى المتعلقة بالوطن ومشكلاته — قلما عهد من الشعر العربى قبل شوقى مثل هذا التصوير المشبوب ، فى عمقه البعيد ، وفى سعة مداه . وكثيراً ما رعى شوقى من خصومه بأنه لم يهتم بالشعب ، لأنه لم يعرف البؤس . ولأنه عاش عيشة المترف فى كنف الأسرة الحاكمة . . وإذا كان شوقى لم يتغن ببؤس العيش فى صورة الدنيا ، من ضيق ذات اليد ، والعوز والعدم ، وما إليها من مشاعر ذاتية عاناها البائسون الفقراء من الشعراء ، فقد أحس إحساساً — لم يدانه أحد فيه — بالقضايا الاجتماعية لعصره ، وبأعراض مجتمعه المعوقة له عن مسامرة ركب الحضارة العالمى ، وبتخلف الوعى الشعبى فى الأزمات الكبرى . وقد رأى شوقى — فى مقدمة الجزء الأول من شوقياته — أن يقتصر فى تجديده على بث هذه القضايا الجديدة على الوعى العربى من خلال قوالب الشعر التقليدية ، لأن الشعب فى عصره لم يتهيأ لطفرة فى التجديد ، سواء فى فن الشعر أم فى الدعوات الاجتماعية . وفى هذا المجال كان وعى شوقى متقدماً مشبوحاً بالبؤس الوطنى فى صورته الكبرى أرحب ما تكون وأشمل ما يوجد . فرأى أن يحتال على إيقاظ وعى وطنه وأمتة العربية ببث هذا الإحساس الاجتماعى فى قصائده ، يتلمس الفرص كى يصوره ، ويكرر تصويره . وفيه يقرع أنوف الصلفين من الحكام صراحة أحياناً وعن موارد ومداواة أحياناً أخرى . ويضيق هذا الحديث عن إيراد صنوف هذا التصوير ، ووجوه افتتان شوقى فيه . وقد كان شوقى يلح فيه على جلاء الوعى من كل

وهم يطمس البصائر ، وعلى بناء خلق متين اجتماعي ليس مقصوداً على الصلاح ، بل غايته الإصلاح المتجاوز لنطاق الفرد في المجال الأشمل ، وهو بناء الدولة على المهمة التي لا تفتقر ، وعلى إحاطة سياجها بجيش يصون استقلالها وعزتها : وكان يحجز الحكام والقادة في ذلك وخزاً : ثم هو - مع ذلك ، وفوق ذلك - ينعى على الشعب نخاذل وعيه ، ورضاءه بأدنى درجات العيش ، وتوهمه أنه مقضى عليه بالتخلف لأنه مستضعف يتخطفه الأقوياء .

وحتى قبل المنفى الذي يزعم بعض مؤرخي شوقي أنه الباعث على تكوين وعيه الوطني ، كان شوقي لا يعمل من التنبيه إلى أن الدول ليست راحة ومناماً ، بل جهداً وعزيمة وعلو همة . استمع إليه في قصيدته في سقوط أدرنة التي نظمها عام ١٩٠٩ ، ينبه إلى تحرر العقول من الأوهام المثبطة فيما يتعلق بالحكم وأعبائه :

وهم يقيد بعضهم بعضاً به
وقيود هذا العالم والأوهام
صور العمى شتى وأقبحها إذا
نظرت بغير عيونهن الهام
ولقد يقام من السيوف ، وليس من
عثرات أخلاق الشعوب قيام

وينتـهـز فرصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون لينبـه إلى حق الشعب في تقييد سلطان الملك وطغيانه :

زمان الفرد يا فرعون وليّ ودالت دولة المتكبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعيـة نازلينا

وفي حادثة الاعتداء على سعد زغلول ، يصيح هذه الصيحة ، يمس بها كامن الداء ، وهو ضعف الوعي الاجتماعي ، ويحتم ضرورة العمل على تربية هذا الوعي بتعميق التعليم الجاد المثمر :

فأين المعلم ؟ ما خطبه ؟ وأين المدارس ؟ ما شأنها ؟
لقد عبثت بالنيق الحداة ونام عن الإبل رعيانها
إلى الخلق أنظر فيما أقول وتأخذ نفسى أشجانها

وما تغنى شوقى بأعجاد الجدود ، من فراغة وعرب ، إلا طريقة لتوفير
ثقة الشعب بنفسه لبناء مستقبل على أنقاض الحاضر ، مستقبل يليق بمجد
الأجداد العريق ، ويتسامى على التركة التى أودعها أولئك البانون الجادون
ورثة من خلفهم متلافين مضيعين ، فلا يفوته أن يستخلص العبرة من وقوفه
على آثار العرب بالأندلس :

رب يان لهادم ، وجموع لمشت ، ومحسن لمخس
إمرة الناس همة ، لا تآنى لجان ولا تسنى لنكس

وفى قصيدته فى المعلم يستنهض همم الأبناء ، ويصور مدى تخلفهم عن
مجد الجدود :

تجد الدين بنى المسلة جدهم لا يحسنون لإبرة تشكيلا

وإذن فقد تجاوز شوقى فى قصائده التقليدية معاصريه فى بث هذا الوعى
الاجتماعى وتوكيده فى وجه مغتصبى سلطته من حكام وأجانب :

لا تقولوا حطنا الدهر فما هو إلا من خيال الشعراء

والدنيا دول تتبادل فيها السعود والنحوس :

ومقادير للأمور ، إذا ما بلغت الأمور صارت لعكس.

وفى ذلك كله لم يقتصر شوقى فى مدائح التقليدية القالب ، على ما درج
عليه أسلافه وكثير من معاصريه ، من التلق واستئانة العزائم وتحدير الوعى ،
فى صور التمجيد المطروقة والمبالغات الغثة المألوفة فى الشعر العربى من قبل .
وهى التى كان يترزع بها الشعراء أنفسهم من واقع حياتهم ومأساة مجتمعاتهم
نزلاً ، وقلباً للنفع الخاص .

وبدا لشوقي أن الشعر الغنائى لا يكفى لبث آرائه ، فلبث إلى القالب الموضوعى ، قالب القصة على لسان الحيوان ، ثم المسرحية . ونشير هنا إلى قصة له على لسان الحيوان ، نشرها عام ١٩٠٠ فى (المجلة المصرية) وحرص بعد ذلك على ألا ينشرها فى دواوينه ، خوفاً على نفسه ، وعنوانها : « دولة سوء » . وهى ذات مغزى اجتماعى هجائى . وموضوعها أن محترفاً يتكسب بترويض الحيوان ، له كلب وقرود وحمار ، وأنت هذه الحيوانات إلى سيدها ليلة القدر توقظه ليطلب لنفسه ما يريد وقد سبقته إلى تمنى سؤلها :

قال له القرد : طلبت المملكة	تكون لى وحدى بغير شركة
قال الحمار : وأنا الوزير	والصدر فى الدولة والمشير
والكلب قال : قد سألت الباريا	يجعلنى فى ملك هذا قاضياً
فراع رب الجوق ما قد سمعا	تم جثا لربه وضرعاً
وقال : يا صاحب هذى الليلة	سألتك الموت ولا ذى السدولة

وكذلك فعل فى بث آرائه فى مجتمعه وفى آفاقه وقضاياه التى عاصرها من خلال مسرحياته ، على نحو ما هو مألوف فى الأدب المسرحى الغربى وبخاصة لدى الرومانتيكيين .

وقد رأى شوقي أن يتناول فى مسرحياته فترات الضعف التاريخية . وإنما اختار هذه الفترات ليصور فيها واقع عصره . وقد سئل هو فى حياته عن سبب اختياره لمثل هذه الفترات ، فأجاب : لأنها تشبه ما تجتازه من فترة . وفى هذا القول ما يدعم ما قلنا من أن شوقي قصد تلك المسرحيات أن يبيث بعض الآراء الجريئة التى لم يكن يتيسر له الإفضاء بها فى صراحة فى الشعر الغنائى ، ثم إلى توكيد قضاياه الأخرى الاجتماعية التى طالما كررها فى الشعر الغنائى . وسبق أن أشرنا إلى أهمها .

وحين قصد شوقي إلى أن يرى معاصروه صورة واقعهم فى ماضيهم الضعيف المتخاذل ، كان يحرص — فى نفس الوقت — على أن يدع ملامح الخير تشرق خاطفة وسط ظلمات الشر واليأس ، ولكنها تترأى إلا لتختفى ،

ولا يحول دون نمائها إلا ضعف وعى الشعب ، وفقدته الثقة بنفسه وضنه بالجهود والتضحية .

وقد اختار شوقي لمسرحيته الأولى : « على بك الكبير ، أو دولة المماليك » فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس ، وفترة هذا الوالى تمتد من عام ١٧٦٧ م حتى عام ١٧٧٣ م ، وقد تطلع إلى الاستقلال بمصر عن تركيا ، واستقل بها فعلا من عام ١٧٦٩ إلى ١٧٧٣ م ، إلى أن خانه مملوكه محمد أبو الذهب ، فخرج عليه وتغلب على سيده وهزمه وقبض عليه ، وظل حتى توفى في داره بالقاهرة عام ١٧٧٣ . وفي محاولة الاستقلال هذه تظهر شخصية الشعب المصرى وسط الممتلكات التركية . وقد أراد شوقي أن يظهر من وراء ذلك نبل مقصد على الكبير في الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطنى يحب وطنه مصر ، على الرغم من أنه لم يولد بها . يقول على الكبير مخاطباً نفسه في المسرحية :

بلد رعانى فى الصبى وأحلى بعد الشباب مراتب القواد
...

لا تنس موضع مصر واذكر ماها من أنعم سلفت وبيض أيا
لا تنس ماذا ألفت من سامر لك فى الشباب وهيات من ناد

وهو يعيب محمد أبو الذهب لأنه لاذ بالترك ، ليرجع مصر إلى سلطانهم واستقلالها بجهوده هو :

أبو الذهب الغر بالترك لاذ وفى مصر فى غدها ما افكر
وكم قد غزاهم على رايتى وكم من سلاح عليهم شهر
وكنسا خططنا انتشال البلاد وإنقاذها من عتو التتر
وأن نستقل بسلطانها ونهضتها فى النواحي الأخر

وكنلك تبدو نفس هذه النزعة الوطنية فى حديث على الكبير مع حليته العربى ضاهر العسر :

— ٩٢ —

وانزعنا البلاد من قبضة الترك ، ومن كل فاسق الحكيم سادر
آن أن ننقذ البلاد ، فإذا أنت راء ؟
ضاهر : هلم الجيش حاضر

ويلجأ شوقي كذلك إلى وصف الطموح الوطني في الإشادة بالصناعة
المصرية على لسان على الكبير أيضاً ، وهي ناحية فخر مبتدلة لا تتصل بالحدث
المسرحي ، ولكنها — على إقحامها — تبين عن حرص على العزة الوطنية في
مظهر من مظاهرها ، حين يقول على الآمال في الفصل الأول :

أقد طفت على فار س والقوقاز والترك
وأدخلت قصور العز والثروة والملك
فهل أبصرت ما يشبه هذا الصنع أو يحكى ؟
ثم مستمراً :

وكل ما أبصرت في قصرى من صنع البلد
فليس يعلو الصانع الـ مصرى في الذوق أحد
فتجيبه آمال :

لا عجب مولاي فياطالما قد بلغ الفن بمصر الكمال
وكذلك كان على الكبير محسناً مصلحاً ، يزود الشعب بالعلم والعرفان
في مسرحية شوقي ، ولكن الذى قعد به عن توطيد الاستقلال بمصر ونهضتها
هو قصور وعى الشعب أولاً — وتلك قضية شوقي التى كان لا يفتر عن
تردادها ، وهى قضية عصره — فأفراد الشعب على نفاق ، يميلون من باب
إلى باب . ويتبدل حكام الشعب لأن الشعب قاصر عن التمييز بينهم ، وتأييد
المصلح منهم . يقول على الكبير :

وكأن البلاد خيل جهاد كل يوم تبدل السواسا
وكذلك يسأل على الكبير « شمساً » عن الشعب بعد خروج أبى الذهب
عليه قائلًا :

والشعب ؟

« شمس » :

سأل يا أمير كعهده قد مال عن باب وقام بباب
والترك قد نصبوه بعدك هرة يتصيدون بظفرها والناب

والداء العضال وراء ذلك خبيء في الشعب نفسه ، في فساد الخلق
الاجتماعي ، وفي فساد الحاكم ، لا رادع له من الشعب ، وفي سيطرة
المتوانين على القلة العاملين المجددين ، وطالما كرر شوقي ذلك في شعره الغنائى ،
وها هو ذا يحكيه - في صورة أقرب إلى الطابع الغنائى أيضاً - على لسان
على الكبير في حوار مع مراد :

« على » :

بناء الممالك واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العمد
وضيعتهم بعد طول الإباء عوى الذئب فيها وصاح الأسد
إذا فسد الخلق في أمة فقل كل شيء لهم قد فسد
وصاحبكم ذهبت نفسه فكل عنايته بالجسد
يحب النساء ، ويهوى الطعام ويبنى القصور ويفنى الولد
... ..

إذا قام بان إلى غاية تعثر بالهادم المجتهد
وأولع بالعصبة العاملين رجال كسالى منوا بالجسد
فلم ير واحداً منهم وفصلاً لآخر إلا حقد

وهنا يصور شوقي آيات ضعف الشعب في مسرحيته ، فيجعلها مرآة
تاريخية لواقع عصره ، ولما يضيق به من الحكام والشعب ، في خواطر سياسية
جريئة ، لم يكن ليصرح في قصائده . ومثل هذه الخواطر - فيما يبدو -
من الأسباب التي جعلت الخديوى ينفعل من تشجيع مثل هذه الاتجاهات في
الأدب ، حين اطلع على مسودة المسرحية في صورتها الأولى ، بعد أن بعث
بها شوقي إليه وهو يدرس في أوروبا .

ولا يصح هنا أن تغفل الإشارة إلى ضعف الإحكام الفني لشخصية على الكبير في المسرحية . فيؤله الوطنية في المسرحية أطماع وصولى لا مثالية فيها . وكان يخدم بها نفسه لا وطنه . فهو الذى علم محمد أبو الذهب الغدر والخيانة ، كما يعترف هو في المسرحية . ثم هو يندم ، في عاقبة أمره ، على خروجه على الترك . وفي هذا كفران بالمثال الذى عاش له في وقت كان خليقاً به أن يتمسك بمثاله ، إذ كان على وشك الوداع من الحياة إثر هزيمته ، فيقول :

صيرت حرب الترك وجه سياستى
حتى اقتنيت عداوة الأقوام
وكفرت إحسان الذين خدمتهم
حتى تجرأ خادى وغلامى

ولهذا لا نصدق على الكبير حين يتشلق بالآمال الوطنية أو يسوق النصائح الخلقية ، لأنها كلها في فم وصولى مثله ليست سوى طعنة صيد ، يدخل بها . وربما كان هو خيراً من غيره من الشخصيات في نزعته الاستغلائية ، ولكنه لم يكن الحاكم المؤمن بالخلق أو الشعب . ولم يكن شوق مضطراً فنياً أن يسوق على لسانه الأبيات الأخيرة التي قوض بها ما أراد أن يصف به شخصيته من طموح في قضية وطنية ، هي قضية الاستقلال ، وفي بناء شعب عزيز حر ، مما كان يرمى شوق إلى تصويره في مسرحيته التاريخية .

ونفس القضايا الوطنية السابقة هي هدف شوقى في مسرحيته « مصرع كيلوباترة » ، وهى أول مسرحية قدمها للجمهور . وظن شوقى أنه يستطيع الدفاع عن كيلوباترة بتصويرها وطنية مصرية تقدم وطنها على حبها . يرد بذلك على اتهام كتاب المسرحيات الغربية لها - بوصفها مصرية - بأنها لم تعرف سوى الأثرة وملذات الهوى . ويريد شوقى إيهامنا في مسرحيته بأنها إنما فرت من أكتيوم كى تدع أنطونيوس وأوكتافىوس يضعف أحدهما الآخر في الحرب ، حتى يتسنى لها التفوق على من يخرج منهما من الحرب ظافراً ، لأنه سيكون ضعيفاً أمام جيوشها التي لم تحارب .

ويعود شوقى إلى تصوير وعى الشعب فى المسرحية ، فليس هو خيراً
 مما صوره فى مسرحية على بك الكبير ، على الرغم من عناصر السخط عند
 بعض أفراده من أمثال ديون وحاجى ، وليسياس . فهؤلاء يضيّقون بانخداع
 الشعب ، وانصياعه للحاكم المستبد . يقول حاجى - وهو مع صاحبيه يمثلان
 الوعي الشعبى المتبصر فى المسرحية :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
 ملأ الجو هتافاً بحياتى قاتليه
 أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
 يا له من بغياء عقله فى أذنيه

فيجيب ديون :

حاجى سمعت كما سمعت وراعى
 أن الرميّة تختفى بالراى
 هتفوا بمن شرب الطلا فى تاجهم
 وأصار عرشهمو فراش غرام

ثم يتوجه حاجى بعد ذلك إلى زينون ، أمين المكتبة بالقصر ، يدعوه إلى
 الانضمام إلى العناصر الوطنية الساخطة ، وينعى عليه تعلقه بكيلوباترة ،
 وإخلاصه لها وهى لا تستحق الإخلاص . وزينون هنا يمثل شيوخ الشعب
 المتملقين المخرفين ، يستنجد به حاجى الشاب الحائر وسط رفقائه من الشباب
 فى مصر ما قبل الثورة ، حيرة تدل على سخط بالغ مداه :

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء ؟
 أتهدم أمة لتشيد فرداً على أنقاضها ؟ بثس البناء ؟
 لقد آن التكدشف والتواصى بما توحى الكرامة والإباء
 تعال إلى جماعتنا فإننا جنود الحق يجمعنا لواء
 شباب نحن ، يعوزنا شيوخ بهم فى الملهمة يستضاء

والبيت السابق يدل على حاجة الشباب إلى رأى الشيوخ الذين عركتهم
الأيام ، ينشدهم الشباب فلا يجدهم .
ثم يشرح حابي لزينون مقاصد الجماعة الوطنية ، مشيراً إلى زميليه ديون
وليسياس :

أخى هذا أثينى	ونخلى ذاك مقدونى
كلا الخلين للحق	كما أدغوه يدعونى
كلا الخلين ذو جد	بأرض النيل مدفون
فليساً فى هوى مصر	وفى طاعتها دونى
فديننا الوطن العالى	بالجنس وبالدين
ولم تصبر على حكم	لرومية ملعون
ولسنا حزب أكتاف	ولسنا حزب أنطون
ولا نخضع للبأس	ولا نخدع باللين ..

وحكم روما هو حكم الأجنبي ، وهو صورة يصف شوقى من خلالها
ضيق الشباب بحكم العادى الدخيل . ولا نلث أن نرى عزم الشباب يكمل فى
المسرحية . وأما الشيوخ فهم ما بين عابث مخرف مثل زينون ، ونافذ البصيرة
عاقل يتمثل فى « أنوبيس » ، ولكنه لا يكشف فى قوله عن رأى إلا بعد
فوات الأوان ، كما فى حديثه لحابى فى آخر المسرحية . وبقيت مصر فى
المسرحية يعوزها الرجال ، لمواجهة طغيان الحاكم المستبد الذى أصار عرشهم
فراش غرام ، ولصد عدوان الأجنبي الدخيل .

ولأنما أردنا تصوير موقف العناصر الوطنية كاملاً ، كما يبدو فى مطلع
المسرحية ، ليتضح به أن شوقى حين عاب فيه على الشعب تخاذله وانصياعه ،
لم يكن يقصد التعالى عليه ، أو الخط من شأنه . إنما كان يعيب عليه تقاعده
عن أداء رسالته . وهو فى ذلك يصف مفاسد حكام عصره ، وينبه الوعى
— بطريق غير مباشر ، متتهجاً نهج المسرحيات الغربية — إلى اتخاذ موقف
إيجابى من الأحداث المعاصرة ، مهما كلف الشعب ذلك الموقف من توضحية .

وتلك صيحة وطنية تذكرنا بنظائرها في المسرحيات الثورية في الآداب الأوربية ، وكان يستحيل على شوقي أن يتغنى بها في قصائده .

ثم لا تلبث العناصر الوطنية - في مسرحية : مصرع كيلوباترة - أن تتفكك . فحاجي يطيب خاطراً ، ويرضى عن كيلوباترة ، حين تمنحه ضيعة ليعيش بها مع حبيبته هيلانه . ثم إن عصابة الحق هذه - التي يمثلها حاجي وصاحباه - لم يتجاوز وعيها نطاق الكلام ، في موقف كان لا يجدى فيه سوى العمل . وهنا يلقي شوقي درساً على معاصريه ، من خلال موقف يشبه موقف الشعب في واقعه آنذاك تجاه حكامه اللاهين . ولا يقنع شوقي باستخلاص هذا الدرس ضمناً من مجرى الأحداث ، بل ينص عليه على لسان « أنوبيس » حين يأتي إليه حاجي مرتاعاً من الهزيمة ، ومن ضياع استقلال مصر ، فيكشف أنوبيس عن وجه الخطأ في وعي هؤلاء الشبان الثرثارين ، وقد قعدت بهم همهم عن القيام بدور إيجابي يتطلب فيه الوطن التضحية لا الكلام . يقول أنوبيس متوجهاً إلى حاجي :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتیان الحمى ؟
وأين فرسان المقام ل ؟ هل مضوا إلى الوغى ؟
أبعد أن حل على النيب يل وواديه القضاء
ولم يجد من شبيهه ولا شبابه فداً ؟
أتيت تدعوني كما تدعو العواجز السما ؟ !
الرأس ليس نافعاً إذا أوانه مضى !

وأما في مسرحية « قبيز » فإن شوقي يصور شعب مصر غارقاً في نعيمها هائناً بخيراتهما ، ولكنه غافل عن حراسة الوطن بجيش قوى يرد الطامعين . فالجيش هو دعامة الحرية والتحرر . فيها هو ذا زفروس ، أحد أعضاء وفد فارس إلى مصر ، لخطبة ابنة فرعون لقبيز ، يصف رغد العيش في عهد أمازيس وكيف رأى فيه الشعب المصري :

وأيت وجوهاً عليها النعيم ودنيا على جانبيها الرغد
(في النقد المسرحي)

وسبوقاً تقض وسوقاً تقام
وشعباً على خطبة في الحيا
ولم أر مثل صناعاتهم
ونظماً به في الشعوب انفر
سما وبعداً على المنتقد

فيسأله فارسي آخر :

ولكن ، زفيروس ، كيف الجنود
وهل كنت تلقاهم في الطريق
وكيف الحديد وكيف الزود ؟
وتنظر أظفارهم واللبد ؟

ويجيب زفيروس :

أخي ما رأيت بمصر الجنود
سوى فتية من جنود القصور
يروحون في الخوذ اللامعات
ولم يأخذ العين منهم أحد
وضباطها في الثياب الجدد
ويغدون في الذهب المتقد

ويعقب الفارسي الآخر على ذاك بما تستخلص منه العبرة :

إذن هو ملك بلا حائط رقيق الأساس ضعيف العمود
خلا الوكر من صرخات العقاب ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا في حماة الديار ولا في العديد ولا في العدد

ويؤكد شوقي هذا المعنى ، حين تحاج نيتاس قبيز في مناعة مصر على
الغزو ، فيأتي القائد الفارسي ليخبر « نيتاس » بحقيقة الجيش - في أدب
يذكر بلطف الصياغة الكلاسيكية في الأدب الفرنسي . ويتلطف في القول
معبراً عن حقيقة ضعف الجيش في مصر آنذاك :

إن ورد السلم من كثرتهم . نسيت أظفارها فيسه الأسود
واختلاف الجند فيما بينهم . أخذ الباس وإن أبقى الحديد

وفي المسرحية يقدم لنا شوقي « نيتاس » مثالا للتضحية والفداء ، إذ
تقبل أن تزف إلى قبيز بدلا من نترتيت التي أبت الخطبة . . وتضحي
نيتاس بنفسها خوفاً على مصر من قبيز أن يغزوها بجيش لم يكن لها من قبل :

- ٩٩ -

جئت أفدى . وطني من سيف قهيز : وثاره .
جئت أفدى . وطني من دنس الفتح وعارنه
وحين تقول لها نفرتيت بنت فرعون أمازيش ، وهى التى أبت قبول
خطبتها لقهيز ، ضناً بنفسها وعوداً عن التضحية :-

رويداً نتنا ، راجعى الرشيد ، منما
تضحين يا أختى بأنفس خال ؟
تضحين بالدنيا . الجميلة والصبا
وهذا الفضاء بالسافر المتبلى
أحقاً عقلت العزم ؟
وتجيب نقياس :

« بعدروية . . »

.. وأقنعت . نفسى بعد طول نضال
ومالى . لا أعطى الحياة إذا دعت
بلادى : حياى . للبلاد . ونملى «

وعلى الرغم من أن شخصية نقياس فيها حيوية ، وقوة وإباء ، فى مواطن
كثيرة من المسرحية ، وبخاصة حين تعزم مواصلة المقاومة الشعبية عقب
غزو قهيز لمصر :

والآن إلى طيبة والصعيد
وقهسر العدو ، وإرغامه
لحشر الرعاة وحشد الحشود
وقذف المغير وراء الحدود

وعلى الرغم كذلك من عناصر الإباء والمقاومة للمختل من أفراد الشعب
فى آخر المسرحية ، على الرغم من ذلك كله ، فإن صفة الفداء غير ممقنة فى
شخصية نقياس من الوجهة الفنية ، لأنها تعلم أنها ابنة الملك المقتول ، وهى
يائسة مقامها بمصر ، وقد وجدت لها منفذاً فى الخروج إلى مجال جديد تنفس
فيه عن ضيقها . وفوق ذلك كانت تجب « تاسو » حباً يائساً .. وقد سلاها

إلى حب نفرتيت . وهذا اليأس في الحب هو الدافع لها على التضحية . ولم يدعنا شوقى نخدس بالتشكك في فدائية نيتاس نتيجة تلك الدوافع ، بل أنه يقوض صفة الفدائية فيها . إذ يجعلها تصرح بأن غدر حبيبها بها هو السبب في هجرها لوطنها ، فتقول في المنظر الأول من الفصل الثاني ، مخاطبة بظهر الغيب حبيبها « تاسو » الذى هجرها وأياسها من حبه :

يا ظالما أحبه جهد الهوى وإن غدر
ومن هجرت وطني لأجله حين هجر

وهكذا تكون نيتاس زائفة في فدائيتها ، كما كانت كليوباترة كذلك في وطنيتها .. فلم ينجح شوقى في تصوير نماذج وطنية صادقة الوطنية في مسرحياته من الوجهة الفنية ، ولكنه - بلا أدنى شك - بث في مسرحياته آراءه الوطنية ، وحمل فيها على مفاسد الحكم لعصره ، وحاول أن يشعل العزائم ، ويستنهض الهمم المريضة ويحسم فداحة المسئولية ، فيما بث من آراء وطنية جريئة ، تمس قضايا عصره الوطنية ، وما تتطلبه من عزيمة ومثابرة ومصابرة ، ولم يخطر في بال شوقى أن يدعو إلى الثورة على النصر وعلى مفاسد الحكم ، وإن دعا إلى الثورة والتضحية والبذل في سبيل مقاومة المحتل . وكل ما كان يقصد إليه من وراء نزعه الوطنية في مسرحياته وقصائده هو تحرير البلاد ، ثم النهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة . وفي المسرحيات والقصائد ، ظهرت مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدى ، وإن تخلفت كثيراً في أسسها الفنية المسرحية . وقد تجلت فيها - إلى جانب ذلك - جرأة في التصوير ، وسعة في الإدراك ، وشبوب وعى اجتماعى انفرده به شوقى بن من سبقوه ، وأكثر من عاصروه . وأسعفه في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية بينت فيها أفكاره القومية والوطنية ، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى وأرحبه ، ولهذا ما أردنا أن نشيد به ، لأنه رائد الأدب العربى فيه ،

وإن كانت النية الطيبة وروعة العبارة لا تكفيان لخلق أدب مسرحى رفيع .
وقد تجاوزنا الآن آفاق شوقى الفنية فى البناء المسرحى ، كما تجاوزنا دعوته إلى
الإصلاح على أسس من المحافظة والحلر . وتغيرت قضايا الوطن ، بعد أن
انقضت مرحلة اليقظة والتحرر ، وانتقلنا إلى مرحلة النهضة والبناء ، إيماناً
منا بضرورة التغيير الشامل ، وبناء المجتمع على أساس اشتراكى ثائر ، يتجاوز
كثيراً الدعوة المتواضعة للإصلاح . ولكن هذا لا يمنع من الإشادة بجهود
شوقى فى دعوته إلى يقظة الوعى الاجتماعى ، وحرصه على بث هذا الوعى
من حوله فى وطنه وفى أوطان العروبة . فكان رائداً للأدب المسرحى الذى
أثرى به أدبنا الحديث .

مُسْرِحِيَّةُ الْجَيْبِ لِبَشْرِ فَارِسْ

لم يقل النقد العربي قولاً يرضينا في مسرحية «جبهة الغيب» للأستاذ بشر فارس. وفي رأينا أنه لا ينبغي أن يترك مثل هذا التناج الأدبي دون تفهم، بسبب صعوبة أسلوبه وقوة عباراته، بل إن هذه الصعوبة والقوة ينبغي أن يكونا من الخواطر على تعمق ما وراءهما وبخاصة لدى من يحفلون باللغة العربية ويرونها ضرورية لعالمية مسرحنا.

ومسرحية: «جبهة الغيب» ثاني المسرحيتين اللتين ألفهما الأستاذ بشر فارس، الأولى عنوانها: «مفرق الطريق»، ظهرت طبعها الأولى عام ١٩٣٨ م. والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ م والأولى في حوارها الرمزي توحى بنبل الوجود العاطفي حين يرتفع عن مجرى المألوف في العلاقات الحسية الرتيبة، فيسمو عن ملهاة الحب العادي المبذل، ويتحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر الذي يقود الإرادة في عروجها إلى ما فوق المادة وأشبابها، وهذه الأوشاب التي تجذب الناس إلى الأدنى. ولا شك أن ثم صلة بين نوع الخلق المنشود في تلك المسرحية والمسرحية الأخرى التي نقصر عليها في هذا الفصل.

وعلى الرغم من ولوع الأستاذ بشر فارس بطابع رمزي خاص شهر به في شعره كما حرص عليه كل الحرص في مسرحياته، قد قصد مع ذلك إلى نوع من الصراع الفكري - في إطار المطلق - بين صنوف من الخلق الفردي والجماعي. وهو يفضي إلينا بذلك في تقديمه لمسرحيته هذه بقوله:

«الدنيا حقل النضال، النضال اضطراب جوه اضطراب... فالمسرح الذي يخفق فيه نضال الأبطال فعلاً وقولاً إنما هو مسرح كاذب فاطر إذا أعطى لا يغني».

ولتقويم عمله في ضوء ما قصد إليه في قوله ، ننظر في مسرحية « جبهة الغيب » موقفها وشخصياتها ، وهدفها الرمزي ، لنحلها مجلها من الأدب الرمزي في صورته الناضجة ، كاشفين مع ذلك عن مصدرها من الأدب العالمي ..

والمسرحية (١) تخلو من أى تحديد للزمان والمكان سوى الجبل الشاهق — العالمية — والسفح الأخضر دونه . والحدث مهوّم كذلك حول أسطورة صعود ملحى حتى نقرة في أعلى الجبل ، فيها البيت المنقور كذلك في أعلى القمة ، وقد نبت فيه عشب أبيض قصير الورق « من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية » . ويتطلع إلى هذه المغامرة بطل المسرحية : « فدا » .

وتفتتح المسرحية بإهابة « فدا بتلميذه : هادى أن يرحل معه ، ولكن بتلميذه ، على إيمانه بالمغامرة ، متوجس يخاف الموت المترصد . وتقدم « زينة » لتعاون فدا في مشروعه في هذه المغامرة . وهى متعلقة به ، ولكنه لا يستجيب لرجاواتها ولا لتعلقها . إنها ليست أهلاً لحبه . عتب ذلك يتنفس الصبح ، ليتدفق الفلاحون يتقدمهم القيثارى ، ومع الفلاحين القوال (المغنى) — وكلهم إعجاب وخشية تجاه العالمية . ونعلم أن اليوم يوم عيد . ففيه تخفف القيود ، تنطلق الرغائب الحريسة إتلافاً وإنفاقاً ، وهواً ومسرة ، وتحللاً من الرهبة التى فرضتها قيود العالم وقوانين الحياة الرتيبة . والإمام في المسرحية رمز هذه القيود والقوانين ، يظهر يحذر الدهماء أن يوغلوا في المسرات إلى حد انتهاك الحرمات .

ويتقبل الجمع امرأة بشيء من الامتناع . وفيهم « زينة » تحجم عن الرقص حيث تدعى إليه أولاً ، وتلين بعد ذلك على إلحاح الجمع ، ولكن في تناقل ، لأن من تحبه — فدا — ذاهب للمغامرة التى أخذ نفسه بواجب القيام بها . ويدهش الناس أن « رجلاً يصعد » .

(١) نعرض أولاً المسرحية من وجهة فهمنا لها مع تحليلنا للشخصيات وموقفها في المسرحية ، ولنحفظ من كتبوا من نقادنا فيها قد ماتهم جميعاً معنى الموقف الحقيقى .

وفي المرحلة الثانية - الفصل الثاني - يجابه « فدا » هذا الحشد ، من قومه ، بما يأخذه على أنماط سلوكهم المختلفة ، وعلى رأسهم الإمام . وهو يصطدم بهم جميعاً من حيث الرأى والمسلک ، ولكن على درجات متفاوتة . فهو مثار إعجاب تلميذه « هادى » على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه ، وأقواله تثير قلقاً غامضاً فى نفس القوال ولكنها لا تثير عزمته .

وحسب « زينة » أنها تدوم على حبها له ، وتحرص مع ذلك على تعويق عزمته ، لأنها تريده لها هى ، فهى لا تحب فى الواقع سوى نفسها ، على أنها ليست من معدنه ، وغايتها بعد ذلك أن تهب روحها له إعجاباً لا إقناعاً مبدأ . وبما أنها وقفت منه موقف النقيض فى الرأى فهى تتنكر للذات نفسها حين تريد أن تتحد معه ، وهيات أن تجده لها مكاناً فى قلبه بعد تنافرها معه فى المبدأ الذى كرس له حياته . أما موقفه من الإمام فوقف المتحرر المغامر أمام من يمثل القيود ، قيود الجبروت والقهر سواء للقوانين أم للشرعية ، والفلاحون صدى ضئيل للإمام ، لأنه راعى خلق الدهماء ، ومسيطر عليها .

ويحرص الإمام على أن يصب الناس فى قالب واحد ، قالب الخضوع والتقليد . وفى المسرحية أنه كان قد سبق « فدا » إلى الصعود - للتذوق من نبات الخلد فى قمة جبل العالمية - شخصان ، رجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . ذلك أنهما صعدا طلباً لمنفعتهما الخاصة ، فضلاً عن القصد ، ولكن إخفاقهما لن يثبط عزيمة « فدا » ، لأن له شأناً آخر .

ولا يجد الجميع أذن صاغية لدى « فدا » فى نصيحهم إياه بالعدول عن الصعود . فتهدد الإمام كرجاوات « زينة » ، كلها تموت على عزمته الصماء . وفجأة فى آخر هذا الفصل - الذى يسميه المؤلف : المرحلة الثانية - نرى « فدا » ذا حس مرهف ، وعاطفة حب قوى تجاه « هنا » . وقد كانت هذه الفتاة فى الجمع ، من قبل ، لا تجرؤ على الجهر بمعارضته فى مغامرته ، وهى - على النقيض من « زينة » - ترى أن المغامرة ليست عابثة ، وأن « فدا » يقوم فيها بواجب التزم به إمام نفسه ، ولكنها لا تستطيع مشاركته

الصعود ، وتأسى لفراقه ، فقد اتفقت معه روحاً ومبدأ ، وإن قصرت دونه في العزيمة . وهي بذلك قد حققت شطراً من فكرته . فهي أقرب إليه من تلميذه : هادى . فإذا لم تكن قد استطاعت الصعود ، فهي لم تستنكره ، وحسبها أنها قد أرادت . ولهذا كانت أهلاً لحب « فدا » دون « زينة » التي تنكرت للمبدأ ، صنناً بحبيبها وحرصاً على ذات نفسها .

ويترك « فدا » حبيبته « هنا » ، بعد وداع رقيق ، ليصعد في جبل العالية مغامراً ، بعد أن يعدها أن يلتقى إليها كل يوم بحجر ، يعلم القوم منه أنه لا يزال حياً .

وفي الفصل الثالث — المرحلة الثالثة — تنتظر « هنا » نتيجة المغامرة ، و « إتاوة النصر » . وتتطلع أن تحيل شوك البحر إلى براعم تنثرها في « حجر شجرة ييس عودها وقسا » . وهذا العود اليابس القاسى ليس سوى « فدا » يساور « هنا » عليه القلق . ولا يسقط الحجر يوماً ، فتحتضر « هنا » .

وفي الفصل الرابع يعود « فدا » . لقد أنسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود في الأعلى ، على أثر تصاعد سحب الحقد من البشر إليه . وأعياء هو بالجهد ، فساقته « هفة الحزن إلى الأرض » . لقد أمعن في العلو ، متمرداً على طبيعته ، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة . إنه صعد دون جذور فانخفق ، ولكنه لن يستسلم للإخفاق . فسيعود من جديد إلى النرى ، بعد أن فقد « هنا » .

وتنبه « زينة » إلى أنه سيصعد مكبلاً بقيود الحنق . فيأبى الاستماع إليها . وتظل هي معجبة بصلافة عزمه . إن « زينة » فهمت الآن غايته ، لقد ثار على خور عزيمة الشعب ، فجعل رسالته تربية الإرادة لدى الآخرين . وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبة على الأرض . وما الموت إلا أمر عارض ، لا هوان فيه ، ما لم يكن موتاً تحت نير الظلم أو الجشع . والحياة بدون صعود هي الموت . ومن ثم تدرك « زينة » أن فدا كان يحبها حين قسا عليها وأنكرها .

فقد كانت قسوته عليها نوعاً من الحب ، حب تقربها إلى سمواته عن طريق إخلاصها لذات نفسها . وهو نفس المبدأ الذى ثار به على قومه . فهم جميعاً ليسوا أهلاً للحب ، ما داموا عبيد شريعة الجبروت والقهر ، ضعاف الإرادة ، يقبلون الظلم باسم القدر والاستسلام للمصير . على حين هم الخالقون لمصائرهم إن أرادوا . فهم إذن صانعو قيودهم . وهذا سر حنقه عليهم وضيقة بهم . ولا بد أن يكون حو قدوة لهم ، ولذلك بدأ مغامرة رحلته الخطرة ، ليربي بهذا الدرس إزادتهم .

وفى الفصل الأخير - المرحلة الخامسة - نرى « فدا » وقد سقط ميتاً من أعلى الجبل . لقد أسرف على نفسه فى القسوة - فانهزم . وحسبه أنه لم يخلد إلى الأرض - كغيره - فكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الحائرة ، وإن أخطأ طريق القصد فى مغامرته ، إذا أعوزته « المحبة » ، أى الرفق والإحسان ، فضل فى مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها ، ولكنه . بمغامرته الصماء - فتح السبيل للغزائم كى تشق الطريق الوعر من بعده وعلى أثره ، وهو طريق تجديد الإنسانية المتخاذلة المتهاككة على الأوتار . ويتطلع هادى أن يهيج منهج « فدا » ليخطو فى الطريق خطوة أخبرى . وتتقد الحشرات فى نفس « زينة » من أجل حبسها « فدا » . ويحجم شعور القوم بلذع الطموح . فقد أصبح القوم ينظرون إلى الأعلى ، وأصبحوا يحقدون فى العالية دون خوف . وهذا هو النصر ، وهو طريق الإفلات من الحبال والتحرر من أسطورة الزمن ، كما يعبر عن ذلك تلميذه هادى ثم القوال (= المغنى) .

وفى ضوء هذا التخليص والتحليل السريعين يتضح أن الموقف فى المسرحية فيه لحاح صوفية فى مظهرها فحسب ، ولكن الموقف فى جوهره اجتماعى وإنسانى . ففيه معارضة أنماط مختلفة من الخلق بخلق البطل : « فدا » . وإنما يتجه خلق هذا البطل إلى « إيقاظ الشعب » والإيحاء إليه بأن يفكر فيما هو أعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفه . فلتكن مغامرته بذرة لغراس جديد . فإمام الإنسانية - فى المسرحية - طريقان يبينان بالميل المختلفة : « طريق يعوى ، ويدنس ، وطريق يطهر ويبخس » . طريق الحياة فى السفح وطريق تبشيم الإرادة فى ما تستطيع . وهما طريقا الإفراط والتفريط . وحيال القصور

والإمعان في الإسفاف . لابد من رجفة ، من عمل خلاق بهر ، عمل غني بأنواع الآلام ، كى يجعل الأنظار تتجه إلى الأعلى . وهذا طريق التضحية . والطريقان السابقان يعبر عنهما القول : (السماء تستهوى الخلق أبداً ، وتارة تغويهم . . ألا من يسلب النفحة ؟)^(١) .

وميوعة الإرادة في الشعب هي التي يثور عليها « فدا » معارضاً إياها بالخلق الوعر الذي يؤمن به فكرة ومبدأ ، حين يتوجه للأمام الممثل لخلق الدهماء .

« أنتم -- وبلى عليكم -- منبطحين هنا ، يهدد أردافكم نسيم يحبو (في انفجار) أين الأعصار ؟ . . » ويجيبه الإمام : « هذا السهل يكفيننا » . فريد فدا : « يا له من شاهد على بلاهة السهولة ! » . والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو دعامة المسرحية ، وهو معيار قيم الشخصيات فيها ، وتكرر صوره المختلفة على لسان شخصياتها كلها .

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة ، وهي مغامرة هدفها تربية الشعب ، وثمنها التضحية . فحين يقول هادى — تلميذ فدا -- : « ولكن الموت يرصدني في شباك هذه المغامرة » يجيب أستاذه فدا : « حسبك أن تكون سلكت في الطريق » ، ثم يذكر فدا تلميذه بمشقة المغامرة وثمرتها قائلاً : « هادى ! أن تهجر الخيمة بعد أن غلغلت الصحراء في فؤادك ذلك جود من مطرح صحيح » و « هادى » يقتصر على التفكير في المغامرة ، ولكن عزمته قاصرة عن التضحية بتحقيقها ، وهو يشكو لأستاذه فدا قائلاً : « . . أراي ، كما كنت ، أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو . يوماً بعد يوم . : خبرني ، أستاذى ! لماذا تألبت القشور من جديد؟ فيجب فدا : « أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم . . » .

والنفخة الصوفية^(٢) — في المسرحية — ليست سوى صور شائنة مضللة

(١) المرحلة الأولى (الفصل الأول) ص ٣٦ .

(٢) وهذه الصوفية هي جوهر الموقف في نظر من تكلموا في المسرحية من قبل .

فى فهم هذه المغامرة الاجتماعية النزعة ، ذلك أن « فدا » فى تمرده يثور على القضاء كما يفهمه الدهماء والدجالون فى رأيه ، ويخاطب الإمام هكذا فى شأن القضاء : « ذلك الحبل المحبوك .. انسل من لحي مشعوذين (يتفرس فى الإمام) سدت ألعينهم معارج الصديق . (إلى اللقيف) ركنتم إلى الحبل . تشدونى إلى رقابكم بأظفار رباها صبر أقزام » . وفى هذا القول تبين مدى ثورة « فدا » الغيبية فى وجه الإمام ولقيفه : ويرى « فدا » أن الآلهة « لا يسيغون النعم إلا على من يهجر إليهم غيطا ولهم » . وينكر « فدا » « الإرادة المسفة » لدى الدهماء والطغام من سواد الشعب . وعنده أن الشريعة قد فقدت أثرها بتشويهها ، فيها هو ذا يتهم الإمام بأنه « سجان شريعة قد تقلص ظلها » . وحين يرميه الإمام بأنه ملحد ويسأله إلى من تجرى ركعائنا ورفعات أيدينا وزمزمات الشفاه . يرد عليه فدا : « إلى العالمية ، حيث الله غير موجود » ، على أنه مع ذلك لا ينكر الله ، فقد يكون فى كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة ، ولكن نغمته فى التمرد على القضاء غير صوفية ، بل ذات مغزى اجتماعى أولا ، وهو تأثير على شريعة الجبروت والقهر الجماعى الذى يطفى على صنوف الطموح ويحمل على الإذعان ، ويسجن العزائم « فى حضيض الجبن » .

وفى خيال « فدا » أن أسطورة عشب الخلد قد أذلت الجبابة ، فخنعت ، وأحى وجودها الإنسانى فى لحظات « يتنازعها تمسيع الأفراح وتفه الأحران » . ولا دواء سوى القضاء على هذه الأسطورة ، وفضح سرها ، كيلا تتحكم فى النفوس ، أو يتحكم بها المستبدون . فيها هو ذا يخاطب جبل العالية : « ... هنا لك فى العليا عرفت كيف تلفقين الممتنع ، فظلت تلوحين به ، من وراء صباب ، حتى شل عبيدك ، ها هنا مطروحين تحت جباه لا يرحم . . . أنا فى قدرى اليوم أن أجرد الممتنع من صلفه فى ساحة الواقع » .

وواضح أن العالية رمز ، وأن سر الخلود فيها رمز كذلك ، وأوضح من ذلك أن « فدا » يضيق بأثرهما الأسطورى فى نفوس الشعب ، كما يفهم لقيفه أو قومه من أمرهما . وقد صمم « فدا » على أن يقضى على هذا الفهم المشئوم الذى صب الشعب فى قوالب « الأحكام والسنن » السائدة . أما هو

فينشد ثورة العزائم التي تحقق الوجود الإنساني العزيز المتطاوّل في غير جبروت ولا سفة فحياة العدم هي التي يزرع الالفيف تحت عبثها باسم أسطورة ، فيصبح هو نفسه أسطورة ، رهن قيود وهمية يستطيعها ، وفي مكنته أن يتحرر منها .

ووسيلته إلى رسم مسلكه الثائر أو المتمرد ، ليست الرزانة ، ولا التزام الحد الوسط ، بل الفورة التي تدفع إلى وثبة جبارة : « الحياة فياضة ... هل اسمرّ خيطها في لوح الأحكام والسنن ؟ هذا هو الجبن .. هل ألقى بها إلى حرج النفس أو إلى رزانة العقل يتصرفان بعنفوانها ؟ يا للخيانة ! .. الحرج يهرب من العقبة . الرزانة تأبأها ... لتتحرر شهامة الرجل ! .. أنا أتحكام في شحنة الحياة أصرفها إلى غاية » .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا « ظليّة » ، كما يحرص كل الحرص على ألا يحدد تلك الغاية التي يتحدث « فدا » عنها .

وموقف البطل « فدا » في المسرحية - تجاه أنماط السلوك الأخرى - يذكرنا في وضوح بموقف براند في مسرحية « براند »^(١) لإبسن حين يحدث إجبار « عن موت الشريعة في معناها الذي يستغله ضعف العزيمة والمشعوذون » وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة . وحديثه في ذلك ذو نعمة دينية ، يذكر فيها الكنيسة ونظام الدين ، فيتوهم « لإجتار » أنه داعية لإصلاح ديني ، أو أنه صوفي مسيحي ، فيرد براند على إججار قائلاً : « كلا ، لست خطيب الترهات ، ولا أتحدث بوصني واعظاً كنسياً ،

(١) Brand مسرحية ألفها (إبسن) عام ١٨٦٦ ، في خمسة فصول ، وفيها (براند) قسيس شريرة يحرص المؤلف على عدم تحديدها . يدخل في صراع مع الفيف الذي يعيش فيه من الناس . وهو متطرف له أطماع غير محددة ، يجب فيها نداء باطنه ، لا يقبل الحلول الوسط ، غضب على أمه لأنها آتمة ببخلها ، ولم يرض منها إلا أن تتصد بكل ما لها كي تلقى الله طاهرة من المادة ، ثم يضحى بابنه في سبيل واجبه ، ثم يضحى بامرأته كذلك . ويبني كنيسة يعلن فيها شريعته : التضحية . وينقاد له الشعب أولاً ، ثم ينصرف عنه ، ويذهب هو إلى كنيسة « الأعلى » ويبدو له في الأعلى شبح يستهويه بالرجوع عن شعاره ، فيأبى ، ويموت تحت ركام الثلج في « الأعلى » وهو يسمع أصواتاً تهيب به أن الله إحسان ومحبة .

لا أكاد أعرف ما إذا كنت مسيحياً ، ولكننى أعرف أنى رجل ، وأعلم أنى أرى العين المثلبة التى تأكل نخاع البلد . . . » .

وبعد ذلك بقليل — من نفس الفصل الأول من مسرحية « براند » لإبسن يقول براند أيضاً : « . . . » . إنما أدافع عن حق ما هو خالد ، وليست العقيدة ولا الكنيسة ما أريد أن أديم بعملى . . . ولكن من كل أشلاء النفوس ومزق الفكر الملتوية ، وبقايا هذه الرعوس والأيدى ، سينبجس كل لا يتجزأ حيث يمكن أن يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم ، وحفيده آدم ، شاباً قوياً . ثم يضيق « براند » بأنه مرتبط بهؤلاء الشدودين إلى الأرض ، غريب بينهم ، كأنه شمشون فى منزل الفاجرة « دليلا » . وكذلك يذكر براند فى نفس الفصل أنه مسافر ليشهد جنازة . فيسأله « إجنار » عن هذه الجنازة ، فيقول : « جنازة احتضار إله المسيحية الذى تدعى أنه إلهك » . ومن خلال أفراح العرس التى دامت ثلاثة أيام ، يصبح براند فى وجه الشعب الذى أسلم نفسه للمملذات الأرض : واها ! . . أعرفكم حق المعرفة ، يا أصحاب النفوس المائعة ، ويا ذوى الخطوات الثقيلة . . صلواتكم جميعاً ليس لها من القوة المُنحعة ، ولا من صرخات القلق ، ما يكفى لأن تصل إلى السماء . . وليس فيها من أصداء النفحة المفروضة أكثر من تمنى لقمة العيش . . . » .

فالذى يعوز الشعب — فى نظر براند — هو الإرادة ، وهى سبيل إرواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح ، كما يقول براند فى الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لإبسن : « ينسى الناس أن بالإرادة — وحدها — يجب أن يرتوى العطش ، عطف الانتصاف للشرعية » . ومن أجل ذلك يهيب بالشعب هكنا فى الفصل الثانى : « حلم إلى إذن آيتها الأجسام الثقيلة ، فى الوديان المغلقة — هنا رأساً إلى رأس ، ونفساً إلى نفس ، لنحاول معاً القيام بالجهد الذى يطهرنا . ليس من حد وسط . فأتكبت الأوهام ، ولتحى الإرادة وهى الأسد الفتى ، وليحمل من يشاء السيوف أو الفئوس ، كل يستطيع أن يظهر بهجته على سواه . . . » .

ونفس الخواطر السابقة هي محور الموقف في مسرحية بشر فارس كما أراد أن يكون . وتترأى أصداء هذه الخواطر مباشرة في حديث « فدا » حين يوجه إليه الإمام هذا السؤال : « هل تغلب سلطان الشرائع ؟ » . ثم يتهمه بأن الشرائع « . . . صبخور رست أنت تحتقرها ، وترفع رعونتك هباء حتى تستبد بنا وبالكون » ، فيكون مما يجيب به « فدا » : « . . . الكون مبذول لنا ، ليست أنفاسنا رعية له هينة . أما زواقه المشحون بزوايق العجب فلا يطمئن تحته ثقال الجسد » .

وكان الشعب لم يفهم قصد « فدا » ، وكان بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة « فدا » عن مستوى الدهماء ، فيجعل امرأة تقول لأخرى تعقيباً على كلام فدا السابق : « أتحسين أن جسمك ثقیل ؟ » . ويضحك بذلك اللقيف . فلا يزال « فدا » يضحكهم ، قائلاً : « لنجعلن الياقوت واللؤلؤ نبهة سهلة (الياقوت واللؤلؤ رمز غلاف زائف وزخرف خادع لمكتون الحقيقة في لغة بشر فارس) . . . لن تنفد ، لأن ضمايرهم قلما يتحرك فبهما (مهلة) . إن الأعلال التي أحكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصره سرعان ما يطيش فينكسر ومعه ينكسر العطش الخفي » ونلاحظ أن نفس ثقال الأجسام وإرواء العطش الخفي ، من الصور التي أوردناها لبسن في مسرحية « براند » .

وكما يتركز الموقف حول رمز العالوية في مسرحية بشر فارس ، يتركز الموقف كذلك في مسرحية « براند » حول رمز المغامرة بالصعود إلى كنيسة « الأعلى » ، كنيسة الثلج ، في قمة الجبل . وهي المغامرة التي يقوم بها براند . فيلقى حتفه .

فعلى الرغم من أن براند - في مسرحية لبسن - قسيس ، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها لبسن ، تظل أفكاره مدينة علمانية ، اجتماعية - جوهرها ومغزى موقفه فيها نفس المغزى في موقف مسرحية بشر فارس . فعين ينهر القول بالعالوية ويقف منها موقف الخاشع القاق ، يعقب على قوله « هادي » ذو الإرادة القاصرة قائلاً : « قرنها رمح ركزه رب جبار ، أى ثأر . طلب

يا ترى ؟ » . ولكن « فدا » يحب المغامرة ، ويثأر من العالية شغفاً بالمشقة ، وحباً في تركية الإرادة : « لا . لا . لا . ها هي ذى . . . ها دموع تصببت (مهلة . في همس) يا لحزن هذا الرب ، شق عليه عجز الخلق عن إدراكه . أما من أحد يرحل فيمسح الرمح بنقاوة قلبه فينجلي العار ؟ . والعار هنا عار خور العزيمة في الشعب ، وهذا الخور يتطلب رجلاً فرداً في خلقه ، ليكون القدوة . ويتضح هذا الهدف المبدئي أكثر من ذلك على قول « فدا » لحبيته « هنا » ، وسط خواطر الحب والجمال ، محدثاً إياها عن المغامرة بالصعود إلى عشب الخلد « أتخشين أن تشغلني الأبدية عنك ؟ هوني عليك . لا أهواها ، لا أطأطيء لها . إنما أريد أن أروضاها » . وليست هدايته إلى ترويض المصاعب وطلب المشاق سهيلاً لغاية خاصة به ، ولكن الذي يهيم منها هو الجانب الاجتماعي ، جانب الغضب للحق المضيع من حوله بسبب وهن نفوس اللقيف المحيط به : « يا لله ! لا تغارى من الأبد ، سر مطلع له لن يزحم شمس طلعتك حولي . إنما أنت التي ترشدينه إلى باني ، حين تقلفين في همى شعاعاً غصاً جذبته من براءتك ، فيوقد في رجولتي غضباً للحق » .

وعلى نحو ما رأينا من معنى الموقف العام في مسرحية بشر فارس نستطيع أن نفهم سر رموز المسرحية كلها . وعبثاً نبحت عن جذور اجتماعية معينة تبرز الموقف ، أو حدث إنساني محدد في المسرحية . فالمسرحية صراع أفكار في مجال التجريد ، وفي ميدان المطلق . ويفترض المؤلف سلفاً أن الموقف مبرر من نفس القارئ ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخواطر بعضها ببعض . فالموقف ظليل في المسرحية ، حيث تجد الخطوات الشعرية الموحية منطلقاً يقصد فيه المؤلف إلى التعميم والتهويم . وليس لدينا في المسرحية ماض من الواقع نفسر به موقف « فدا » وتلميذه ، ولا حب « زينة » المستأثر القلق ، ولا هيام « هنا » الرقيق الهفاف ، ولا تحول « فدا » من عزوف عن زينة إلى وله لا يرويه شيء أمام « هنا » . وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطاً ينسجها المؤلف في عالم المنطق الجرد . فنطق « فدا » ذو مستوى خاص به ، يصطدم مع منطق الشخصيات الأخرى المشتركة معه في بيئته . ومن

خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش في رؤوس مجتمع فدا على اختلاف مستوياته . ويظهر نوع من التطور في الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكرى التجريدى ، ويظل هذا التطور منطقياً أكثر منه نفسياً ، يحرك الفكر أكثر مما يثير الشعور .

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معالم الشخصيات الممثلة للقيف من شعب « فدا » فيذكرها بوظائف ، أو يوردها نكرات مسرحية : فالشعب طائفتان من رجال ونساء ومنهم الأعمى والكسيح ، ثم القيثاري والقول (—المغنى) . وفيما عدا « هادى » و « زينة » و « هنا » لا يذكر أسماء أخرى بجانب « فدا » البطل ، وحتى الإمام ممثل الشريعة التى « تقلص وجهه » يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه ، وللإمام خلقه الرجمى فى وجه الشعب . وهو يمثل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك « فدا » .

والدهماء تنطلع إلى الأعلى — المرموز إليها بالعالية — فى خشوع وتوجس . تود فى طموحها لو يَفْضُ مستودع سر العالوية ، ولكنها تحل محلها الإكبار والإجلال ، ويظل هم الدهماء فى السفح ، ولا ترى فى تطلعها إلا الجانب الحيوانى . فالأعلى ليس سوى مستودع للذة . وتتعجب الدهماء حين تستمع إلى أن « فدا » سيغامر باكتناه السر . فيصبح أحدهم ذا هلا : « رجل يصعد ! » وقد رأينا من قبل كيف ينظر « فدا » إلى داء هذا الشعب فى إسفافه وميوعة إرادته وانجذابه إلى الأدنى ، ويتميز القوَال دون الدهماء بأنه يشعر بقلق غامض يعانى من أجله . وعنده أن انتهاب الملذات بمثابة مخدر للعزائم ، يتلهى به الأرقاء ، أرقاء المادة ، فيزاء انتفاضة الفلاحين نشدانا لإشباع نهمهم المادى ، يترجم إحساسهم القوال بأن هذه « انتفاضة المكبل ، يوم ولا يوم سواه . . نحن العبيد . هلموا إلى الفرح نحك بزبد ختم العذاب فى أعناقنا . هذا عيدكم يا عرائس ، زفها استهزاء الموت . وهم عبيد الأرض . يفدون بها بدمهم نظير مضغة يشربها نهمهم . ولهم من الحقل الجهد والعدم كى يحيا الوادى ، يلفهم بحصنه كأنه كفن » . ووثائقهم المشدود إلى الأرض قد أحاطهم إلى أسطورة . وشعور الفلاحين بهذا البؤس ضعيف ، سوغته لهم العادة . ولكنهم يستطيعون

أن يفكوا قيدهم . وهذا مغزى نشيد القوال الذى يصور - تصويراً ظاهرياً -
نوع الخلق الذى يضيق به « فدا » وسيثور عليه . . ينشد القوال فى أواخر
الفصل الأول الذى يسميه المؤلف المرحلة الأولى :

وغدير رى بدمى عند حقل من القتن
نزهة الأرض من سقى أنا أسطورة الزمن
عند حقل من القتن رفته خفّة النعم
عزّ نشوان من منحى هو يحيا ولى عدى
نزهة الأرض من سقى من غرامى بمتهم
أملى مضغّة النهم لفتى الحصب فى كفى
أنا أسطورة الزمن تاج وهم من الهمم
ضيف روض بلا قنن غرد فى دجى الصمم
أنا أسطورة الزمن . . .

و « زينة » الراقصة فى الفصل الأول - بمثابة الرمز لهذا الحرص المادى .
ورقصتها بمثابة الذع فى الشعور فى نظر القوال ذى الضمير القلق ، حين يطلب
منها أن ترقص ، قائلاً : « . . . وهذا الصعيد شرّاب الدماء ، دعى جليلة
البدن تفرعه . وعلى وجهه الحقل تصورى فاقلدى زفراتنا » . ولا يضيق
الإمام بموقف زينة وهى ترقص ، لأنها هدهدة للعزائم ، كى تظل فى مواطئ
اللذائذ ، وفى سنفح الوجود . وعنده أن هذه البهجة لا خطر فيها متى لزمنا
القصد ، فهى بمثابة الدرع ضد تكتل القوى فى وجه الإمام الرجعى المستبد .

وعلى الرغم من ذلك تسرى فى حنايا نفوس الفلاحين نزعة مسيرة
نحو الخلاص ، فيصبح أحدهم على ذكر السفح : « أمنه غذائى أم أنا الذى
يغذيه ؟ » . ويظهر القلق لدى القوال ، خاصة ، فى عبارته وفى نشيده السابق ،
وهذا نوع من التجاوب مع ثورة « فدا » المزمعة لتخايص الفلاحين من ميوعة
إرادتهم . فهم بحاجة إلى رجل ، وإلى مغامرة . ولن تجدى النصائح بل لا بد
من قدوة .

والكسيح والأعمى بمثابة تجسيم لجانبين من جوانب النقص الخلقى لدى الشعب : فهما مستأثران تعوزهما « يقظة الباطن » على حد تعبير « فدا » . والأول منهما رمز لشلل الإرادة ، والثاني رمزاً لثمة عن الآخرين . وهذا ما يعبر عنه الإمام حين يريد أن يثبط همة « فدا » كي يتقلده عن المغامرة : « . . تأمل فيهما : (يومئ إلى الكسيح) هذا نصيبه قدامان عصفت بهما رعدة الجذع . . (مهلة . يومئ إلى الأعمى) أما هذا فأصبح نظره لا يدور إلا في انحلاله الباطن » . وفكرة الكسيح والأعمى ، وأن كليهما يتم صناعته ، كما يحكى عنهما بشر فارس ، مشهورة في الإنجيل ، ولكن بشر فارس يستغلها رمزياً في المعنى السابق .

على أن بين هذين وبين « فدا » شها يضيق به الإمام كذلك . فبذوهما يتمثل في الخلق الذاتي يقوم في وجه الجبروت واضطهاد الفرد . ذلك أن « فدا » ينشد الخلاص في قدرة فدائي مغامر . وهي سمة مسلك الذات المتحررة في وجه الجماعة الطاغية بنظمها ، على حين يحرص الإمام على مبدأ طمس الوعي الفردي ، كي يساق الشعب سوق القطيع . . وهم يحربون مثل « فدا » على التفرد ، ولكن تفردهما أثرة ، في حين هدف « فدا » اجتماعي على نحو ما أشرنا في شرح معنى الموقف العام للمسرحية ، وكما سيتضح من حديثنا في بقية الشخصيات وتطور موقفها . وهذه الوشائج المختلفة بين الأعمى والكسيح من جهة ، وبين الإمام « فدا » من جهة ثانية ، هي التي تجعل لهما شخصيتين وظيفية فنية في الصراع الفكري التجريدي للمسرحية .

ولأنما كان القوال أشد القوم حساسية في ترجمته للقلق الحبي في نفوس الفلاحين وموقفهم ، لأنه أخ القيثاري . وللقيثاري وظيفية نفسية في إثارة الحواطر . فالأنغام سبيل السمو بالإرادة وإثارة المشاعر نحو المجهول وشحن الهمة في طريق المغامرة ، فزينة ترى أنه « لا يرد الرمي إلا القيثار » ، وغداً في الأعلى لم يفرج أمامه المضيق إلا بأصداء القيثار . وحين تبددت النغمات خارت عزيمته « فدا » وانطلقت أبخرة الحقد . وأنغام القيثار تثير الهمة ، لأنها تحرك مشاعر الحسرات ، فتندفع للخلاص . يقول هادي : « وهذا الضارب

بالقيثار سقام الوحشة في تناغمه ، لكن جولانه في أتون الدنيا يلفح ألحانه ، فيجددها بجأته عن الحسرة . وهذه الحسرة تنقلب إلى ولولة لدى الضعفاء ، ولكن تتسامى بها الهمم التي تستنطق العبرة ، فتتطلع إلى دوار المخاطرة . يقول فلاح مشيراً إلى القيثاري في الفصل الخامس (= المرحلة الخامسة) : هذا نكرهه . . . يبكي بغير دموع . ويجب هادي : « لأنه من صمت المحنة يستنطق العبرة ، ولكم يترك الؤلولة » وتعقب زينة : « لا ريب أنكم أعداء الدوار » . وفيما نخص القيثاري والقيثار ، نحن في مجال الرمز العام ، وفي مجال صوفي كذلك إذ يرى الصوفية السماع أساساً لسمو الروح كما يراه الرمزيون أقوى دعامة للإلهام ، ولكن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية أيضاً ، لارتباطه بمغامرة « فدا » ، وبمشاعر الجماعة .

وشخصية « زينة » - ثم شخصية « هنا » ، أشد ارتباطاً بالموقف وبالحواطر النفسية والآراء الفلسفية لدى « فدا » . وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح لفدا أن يفرض إلينا بآرائه ، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف في المسرحية ، ثم لفهم شخصية فدا نفسه . ولذا نتحدث عن الشخصيات الثلاث معاً في ارتباطها بعضها ببعض .

منذ بدأت المسرحية يبدو « فدا » إرادة خالصة ، وعزماً مشبوحاً . وحول هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائصه . وهذا سبب إعجابنا به ، وسبب إخفاقه في النهاية كذلك .

وليس العزيمة أو الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى « فدا » ، بل هو مبدؤه الذي كرس له وجوده . وهو لا يعدله مبدأ ذاتياً فحسب ، ولكن بمثابة شعار اجتماعي يتحقق به وجوده ووجود مجتمعه معاً . فهو المبدأ الحيوي الذي يجب أن يبرأ به شعب مني بشلل الإرادة . ولن يتحقق هذا المبدأ بمجرد التسليم به أو الإيمان به ، بل لابد من القيام به عملاً ، ولهذا ينتهي إلى وجوب التضحية بالنفس ، ولكن النفس ليست أهلاً للتضحية . ولا تجدى تضحياتها ، إلا حين يكون وجودها ثرى الجوانب ، بحيث تكون في تضحياتها

قدوة . فبدون حمية ، لا رسالة للإنسان . ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضاء ، ولكن قد كتب بحروف من نار أن على المرء أن يحتفظ في المحنة بصلاية عزمه حتى النهاية . ولا نجاة بالمساومة ، ولن يغنى شيئا عرق القلق ... إذا لم تستطع فلا عليك ، ولكن لا عثر إذا لم ترد . وباسم هذه الأفكار يقف « فدا » موقف العداء من روح الفلاحين الممثلين لدهاء الشعب في المسرحية ، كما سبق أن ذكرنا . وأشد ما يضيق به « فدا » هو الحلول الوسط فلا شيء دون التضحية بالدم . ومن وقف بإرادته دون ذلك لم يحقق ذاته ، فليس أهلاً للحب ، لأنه ليس حياً ، ذلك أن حياته موت . وهذا سبب سخط « فدا » على « زينة » . فهي فوق الدهماء لتعلقها بمن سمت لإرادته ، ولكن مسئلة ليها أكبر ، لأنها لم ترد هذا السمو بعد أن شعرت بالقلق من أجله . ولذلك نرى « فدا » أصم على نداءها له تقول زينة في المرحلة الأولى (= الفصل الأول) : « حبه لى .. هل استطعت أن أثيره ؟ هل تهز النسمة معبداً من الرخام ؟ تنوح ، تموت عند عتبته .. » وفي زينة شطر شعبي برضوخها إلى اللهو ، ورقصها ترضيه لمسة اللفيف ، وشطر آخر تتجاوز به أحاسيس الدهماء ، وتنفرد دونهم بالتعلق بفدا في مغامرته . وكيف لفدا - ومبدؤه ما ذكرنا - أن يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها أن تكون هي أولاً ، أى تحقق ذاتها بجهدها ، فلا توزع مشاعرها أو تجزئ جهودها حتى تتسق مشاعرها مع من تتعلق به . ولكي تكون هي نفسها عليها أن تعتنق مبدأ التضحية ، وتسلك طريق المحنة ماضية في الشوط حتى النهاية . فهذا هوذا « فدا » ينصحها : « هي نفسك لنفسك ، هي لك أولاً ... لا تعظم الهمة ولا تنجح إلا إذا وافقت معدن الذى يتقبلها ... هذا ضارب القيثارة يفد علينا وقد تنسم الأحاديث من أفق إلى أفق فيقول : هنالك إله لم يرض إلا بلحم ابنه دماً وقرباناً ... الشمس تحترق لتنثر الشعاع » . وعلى حسب هذا المبدأ نفهم هذا الحوار بينه وبينها :

« فدا : عجيب أن تهبي نفسك لى أهون من أن تهبها لنفسك .

زينة : لا أجدنى إلا ساعة أهم في طلبك ، أتعقب طفراتك وهذاك .

— ١١٨ —

فدا : ظلُّ يلزمني ، مانفعه ؟ .. هل أجر ميتة ؟
 زينة : إن الهوس الدائر في سمائك كفيف بأن يبعثها .
 فدا : الحياة لا تأتي من الخارج .

ومبدأ « هي نفسك لنفسك أولاً » يذكرنا بمبدأ « براند » السابق في مسرحية إبسن ، وهو مبدأ يتكرر في تلك المسرحية ، وتعبير إبسن عنه أوضح : « كن أنت نفسك أولاً » .

وزينة رمز الإنسانية المترجعة تشعر في غموض بطريق الخير ، ولكنها تردد في سلوكه ، يعوزها مهماز العزيمة والتضحية . وهن لذلك ليست أهلاً للحب . ويمكن أن يقال أن الحب الذي يعوزها هو حب القسوة عليها كى تفيق . وهى قسوة تتفق ومبدأ « فدا » في اعتناق التضحية ، وفى العزيمة المجردة . ونوع قسوة الحب هو الذى منحه الله ابنه على حب العقيدة المسيحية فقد أحبه ، ولم يرض بسوى دمه قرباناً . وهنا أيضاً نعود إلى « براند » إبسن : تقول « أنيس » — زوجة براند وحبيته فى الفصل الثالث من تلك المسرحية : « ولكن سيهجر كثير من النفوس إذ تتطلب : الكل أو لا شيء » . ويجب براند : ما يدعوه العالم حباً لا أريده ولا أعرفه . إنما أعرف حق المعرفة حباً كحب الله . وهو حب ليس مائعا ولا وديعاً ، بل قاسياً حتى أهوال الاحتضار ، يريد الله أن تكون لمسات الدلال لطيمات . فى الزيتون ، بماذا أجاب الله ابنه المرتاح يتوسل إليه قائلاً : أزح عني هذه الكأس من العذاب ؟ هل أزاح عنه الكأس المرة ؟ كلا : فكان عليه أن يشرها حتى النهاية . وما أشبه لإجابة « زينة » حين طلبت : من « فدا » أن يرفعها إلى سماواته — فيما سبق أن ذكرنا لها من نص — بإجابة أنيس لبراند حين قالت فى مسرحية إبسن : « نعم ، ليكون الأمر كما تقول . آه ! ارفعني إلى حيث تصعد ، قلني إلى سماواتك فى الأعلى ، لدى قوة الحميا ، ولكن دون بسالة ، أحياناً يعرفونى خوف ، وأشعر بالدوار ، وتثقل بى قدمائى نحو الأرض » . وبعقب « براند » على قولها بأن مبدأه فى التضحية عام للإنسانية

جميعاً : « أى أنيس !! هذا أمر لجميع الناس ، لا حل وسط ، أبداً... » .
 فالحلول الوسط حين . يدين الإنسان عماه إذا وقف به دون النهاية ، وفي
 نطاق الشكل . حكمة « يجب أن تلاحظ لا في مجرد القول ، ولكن في سلوك
 الحياة » . وهذه القسوة عند براند هي ما يفهم من معنى الحب ، أو هي نوع
 الحب المفضل عنده حتى تستقيم الإنسانية - شأنه شأن « فدا » تماماً في
 مسرحيتنا - وهو لذلك يسخر من الحب في معناه الدارج ، الذى تتعلل به
 ميوعة الإرادة . يقول براند معقياً على ما قاله الطبيب الذى نصحه بالاعتدال ؟
 في مسلكه وبالتخلي عن قسونه : « الطريق ضيق وعمر ؟ يهجرونه تعلاً بالحب .
 ويتبعون المهيع الدلول الآثم ، معتمدين كذلك على الحب ، ومن ينشد غايته ،
 دون جهد ، يأمل في النصر عن طريق الحب ، ومن هو على يقين بأنه في
 ضلال ، يتلمس له ملاذاً في الحب .. » . وتكرر هذه الخواطر مراراً في
 مجرى مسرحية إيسن ، كما ترد مراراً كذلك في مسرحية بشر فارس .
 ولنتكثف بذلك بعض شواهد عليها من المسرحية العربية : يقول فدا لزينة :
 « ميزان الحق لا يعتدل إلا بعد خوض في هول المحن .. » . وكذلك يقول :
 « أحب فيك ما أحبه لك .. أين القربان حتى يطيب جَوْ أملك براثة الثقة ،
 فيعينني على صون إرادتي من كل خبث ؟ » وكذلك يكرر فدا « اسمي يمزق ..
 لم لا يكون للثورة أيضاً حق في طاب القربان ؟ » .

ومن ثم نوفق بين ضيق « فدا » بالحب - حين يكون بهجة ومدعاة
 ميوعة ، ولا تتطلب توضحية - وبين ولوعه به حين يكون توضحية ، كحب
 هنا . وعلى الرغم من التفور الظاهر بين « فدا » و « زينة » ، تبدو شخصيتها
 فرصة لإبراز جوهر مبدأ « فدا » وأثر هذا المبدأ . ذلك لأنها رمز الإنسانية
 المبللة الخاطر التي ضحى « فدا » من أجلها . و « زينة » من أجل ذلك أبرز
 من شخصية « هنا » ، إذ أن « هنا » تدوب في شخصية البطل ، لأنها بمثابة
 تجاوب تام معه . فهي مؤمنة كل الإيمان بفكره الجسر ، مهيأة سلفاً لقبول
 توضحيته من أجل النصر . وما أشبهها بشخصية « أنيس » بعد زواجها من
 براند في مسرحية « براند » لإيسن . فكل من « فدا » أو « هنا » بمثابة نشاز

في جوقة الجماعة ، كما تقول « هنا » بعد صعود حبیبها « فدا » في أوائل المرحلة الثالثة (= الفصل الثالث) من المسرحية : « نحن كالنقرتين على صلد دف كلتاهما الآن في سبيلها ، سوف تشبكان يوم يدوى طبل النصر ، وقد نشز على الأوزان الدارجة . حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة » . وهذه الغبطة المألوفة لما نحن وقتها . فقد ذابت « هنا » في سبيلها روحاً رقيقة صافية ، ولكنها نفذت إلى صميم دعوة فدا ، ولم تقو - روحاً - على تحملها ، ففاضت نفسها ، وكأنها تتويج لما في التوراة من أن رأى الله جهرة مات .

و « هنا » - بصفتها - أهل للحب ، الحب العطوف ، حب الحنو . فهي صورة للإنسانية في مستقبلها . وكذلك كانت « أنيس » بالنسبة لبراند مع تفصيل يطول إيرادها هنا . ومن خلال الشخصيتين : « زينة » ثم « هنا » تتجسد فكرة « فدا » في التضحية . فهو معتر بذاته إلى حد الكبرياء ، حتى إنه يقارن نفسه بعيسى الرسول ، ولكن في سبيل أى مبدأ يحرس « فدا » على التضحية ؟ لا يحدد مؤلفنا هذا المبدأ . فالتضحية غاية في ذاتها درس للشعب أن يتسامى بإرادته فيثور على القيود التي يمثلها الإمام . وغاية ما نفهمه أنه يضحي من أجل غيره ، لا لنفع خاص به . فالانطواء والأثرة عى وتخط ، كما يقول « فدا » : « أى والله ! لا أجد مروءتى إلا حين أجد همى قادرة على حياة غيرى .. تفهموا ما أقول : إنما تنشط حياتى عندما أفدر حياة غيرى حق قدرها . من أى وجه أقدرها إذا امتنعت على ؟ (الأعمى يقبل ويدور حول « فدا » حاملاً الكسيح . زينة بين إعجاب وفزع) لابد لى من حياة غيرى (مضطرباً) لأن حياتى لا تخضع لى » .

وطبيعى أن يثير « فدا » بمبدئه جميع القوم من حوله ، وإن نال إعجاب بعضهم . ولهذا يرمى بالقسوة النفوس التي « تخلت عن جوهرها » في نظره . وتنذر « زينة » قائلة في الفصل الثانى (= المرحلة الثانية) : « ولى منك ! الظلم جالس في صدرك أنت . لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك ! أراك ترفق بدا جبلتها من ثلج ، فتمسح بها قلباً أنت خلعتة وصلبتة ... » ثم تنبأ له أن

« ستكون أنت القربان » . ثم تقول له في الفصل الرابع (= المرحلة الرابعة)
« ضللت الطريق ، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة ... » : ثم
في نفس الفصل تتجاهله بعد صعوده ثانياً : « ... إن الدوار الذي ترعاه في
نفسك أبلغ هولا وأبعد استهواء ... أترك جربت الحب ؟ هل تدري ؟
تطالب الحب بما يفزع منه الحب نفسه .. تبتغي الملاء الطافح .. » .

وهل لنا أن نذكر القارئ بأن « براند » اتهم كذلك بالقسوة في مسرحية
ليس السابقة الذكر والتي نقارن بين الموقف فيها وفي هذه المسرحية ؟ ..
اتهم بها الفلاح حين نصحه « براند » أن يعبر الممالك لانفاذ ابته ، فدعاه
أن يحاظر بحياته في سبيلها (في الفصل الأول المنظر الأول) فقال له الفلاح
إنه يرهب الموت ، لأن خلفه أمه وأهله ينتظرونه ، فأجاب « براند » بأن
عيسى كانت له أم . وقد ضحى فتردد الفلاح برغم قوله براند . وهنا يقول
له براند : « عد ! فحياتك طريق الهلك ! أنت تجهل الله ، والله يجهلك »
ويصبح الفلاح على الأثر : « كم أنت قاس ! » . وبعد ذلك تهم براند
بالقسوة أمه كذلك حين يطلب منها التبرع بكل مالها ، تموت عريانة من
من أدناس المال طلباً للنجاة ، ويأبى أن يراها براند في احتضارها إلا بعد
النزول على رأيه ، فتقول له : « إن الله ليس في قسوة ولدى .. » ويلفته ،
الطبيب — الذي زار ابنه المريض — إلى الخطر الذي يتعرض له الابن ، وأن
عليه أن يهاجر من المكان إلى مكان يستطيع أن يتحمل الطفل المريض
جوه ، ولكنه يأبى لأنه يقيم في هذا المكان تأدية لواجبه . وهنا يقول الطبيب :
« دون في كتابك الثرى بالمعاني جرعة مألوفة من الإرادة الإنسانية ، فإن
حساب الإحسان ، أيها القسيس ، صفحته بيضاء لا رسم فيها في كتابك » .

ولا سبيل لنا إلى استقصاء الشواهد التي يلتقي فيها « براند » مع « فدا »
في هذه القسوة في الموقف ، وهي القسوة التي يعدها ، كل من « فدا »
و « براند » نوعاً من الحب في سبيل المبدأ ، وكلاهما يحب في سبيل التضحية
وكلمة « الدوار » تتكرر كذلك لدى الشخصين .

وقد أشرنا من قبل إلى عناية « فدا » بالنصر ، على أن التضحية عنده مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة في طباع القوم . ومن ثم كان إخفاق « فدا » نوعاً من النصر . وكان الريح في خذلانه لنفسه . يقول هادى متوجهاً إلى القوم ، ومتحدثاً عن مغامرة أستاذه التي رجع منها بالإخفاق بعد أن وجد « هنا » قد ماتت في المرحلة الخامسة (= الفصل الخامس) : « يا لرفائق السمر ! الحمد لله ، أزعجت ظلالاً طالما أغفيتهم عند هدأتها البلهاء ... أقليل هذا ؟ » ثم يقول بعد ذلك : « مضى إلى العلياء يستطلع ، هل وجد ؟ ليس المهم أن يجد » .

ونفساً الآن لماذا أخفق « فدا » ؟ بل لماذا خامر ؟ وهل بين نوعي الإخفاق في المسرحيتين صلة ؟ إنه يعرف أن النبات الذي يخلد في نقره الجبل أسطورة . وفي المسرحية نفسها ما يدل على الريبة في أن الأعمى والكسيح قد أكلأ منه . وقد أوردنا من قبل ما يدل على أن « فدا » إنما قصد إلى فضخ السر حتى تزول هذه الرهبة للعالية ، وهي الرهبة التي تذل أعناق القوم . هنا يذكرنا إخفاقه أيضاً بإخفاق « براند » . فإخفق كلا البطلين ثمرة القسوة التي اشتطا فيها باسم الحب . فخلا قلبها من العطف . ويتعرض « براند » في الأعلى للبلاء من روح الشيطان ومن قسوة الطبيعة . وأمام الموت وتحت ركام الناتج في الأعلى يصيح : « خبرني يا إلهي ، أمام الموت .. ألا يمت بصلة إلى النجاة أن يريد المرء ما يريد بكل قواه ؟ .. » وهنا يرتفع صوت من ثنايا جبلية ركام الثلج المتهاوى يسبحه : « الله إله المحبة والإحسان » . وفي الأصل يعبر إبسن عن المحبة والإحسان بكلمة لاتينية ، وهي تتضمن فكرة الحب السماوي والعطف . وكذلك « فدا » في مسرحيته ، ضل الطريق لأنه أفرط في غلوه ، فخلت صفحة حياته من العطف ، وعلا بمبدئه فوق القدرة المألوفة . وقد باغ به الحرص على تجديد قوى الناس إلى درجة الحقد عليهم . فغشبت سحابات الحقد عليه الطريق . فحين يعود « فدا » فيوجد « هنا » قد ماتت لأنه لم يبق بالحجر ليخبرها أنه حي . يكون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس ، فقد نسبهم على حين هو يشتم في مبدئه من أجلهم ،

ولكنه يستمر في الرهان بصعوده ثانية ، فيستوقفه « القول » متسائلاً :
« خبرنا أنت الذي يجسر على مطاولة الأبدى : هل وجه الأرض باطلا ؟ » .
وهنا يستخلص « فدا » معنى الدرس الذي ألقاه على الشعب بمغامرته حين
يقول : « باطل ؟ » (ينقئ بليماة ثم يتأسك) قد يكون .. من جراء الدم
السمح يبدلونه في غفلة .. آلام الشر تغزو غرور الطين . (مهلة) الأرض
كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب ، لكنها لا تمنح كنوزها جرة إلا إذا
أسعرت بجمرات الأنفس الزكية ، فيعز عليها كل حين ، وفيها يتأصل كل
عارض ، حتى تغاية الرمال تبخر في تماويج سراب يرققه خاطر متشوق ..
إنما العدم لنا ، نحن البشر ، إذا لم نعد جبالنا إلى قبة الخيال .

والذي ينص عليه « براند » في مسرحية إيسن - من أن حياته كانت
مماثلة برق خلب أبصار القوم وقتاً قصيراً في مجرى حياتهم الحزينة الوديعة
الرتيبة كي تفتح بصائرهم - يحرص مؤلفنا أن يعبر عنه على لسان « زينة »
و « هادى » في المرحلة الخامسة (الفصل الخامس) من المسرحية العربية ،
فقد لدى هادى وزينة مثار إعجاب بعزمته . وها هو ذا « هادى » يقول
مشيراً إلى فلاح : « إذا انهد هذا الفلاح في غير نهضة تربة أكل مصبت
عظامه حتى صبايات الضني ، وهو راض يستمتع بضيع سنابل ... أما هو
(يقصد فدا) - هو الذي كتم في رثيته مثل جلجلة الرعد - فمغمة أن
يطرح العدم الذي يحصره ، لكي ينهض بعبء الكون » . ثم يقول « هادى »
مبيناً سبب الإخفاق ، ثم طريق البعث عن طريق الإرادة التي وجههم إليها
فدا : « قتل الرب المحدث نفسه ، ولن يبعثه إلا بشر . سيأتي يوم اتسلق فيه
منارة الأبد ، فاسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » .

وقد أصبح القوم بعد « فدا » يجدقون في العلياء ، بعد أن كانوا
يرهبونها . وهنا يترعرع الإمام ، يعارض الحميا الوليدة في أذهانهم ، لأنه -
وهو الرجعى في وجهته - يخاف أن تهيب الحماسة بالمشاعر ، ولكن « زينة »
تبارك هذه الانتفاضة ، وهي كما قلنا رمز الإنسانية التي زلزلتها رجفة
المغامرة في طريق البعث ، فيها هي ذى تشيع « فدا » في صعوده
الثاني بهذه العبارات : « متى نزل به فزعة أخرى ؟ .. حماك الله .

نفضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بي جناح كشاف حتى الشوط الأخير .. » .
ولا يزال « فدا » حيا - بعد موته - يلحس الشعب في مغامرته ، يسير على
أثره « هادى » كما توصيه « زينة » قائلة : « سهل هادى ، إنه لا يزال فيها
(فى العالية) . إليه يحدقون ولن يكفوا . ياله من نصر أما حسبتهم يبلغونه . »
نصر عابر ؟ نعم ، هل للبشر أن يفلحوا فى قطع الحبال تتشد سواعدهم إلى
ذبذبة الجبن ؟ إرخاء الحبال برهة بعد برهة ، ذلك كسب عظيم (بعد مهلة)
هب أستاذك ثقب المحذور ، إلا أن كره البشر الإعجاز لن يبطل أن
يلحم الثغرة ، أما هو فلن يعيب عن البصائر أبدا (فى بطء) . الباقى سر
ماذهب ... أن يترك المرء الأرض عن رضى ، ذلك سبيله إلى الدوام .
يترك الأشياء كلها حتى الحب ، تمجيذا للحب .. » وإنما الموت بالتضحية
خلود ، و « الجرم هو أن نهلك تحت شناعة ظلم » كما يقول « فدا » بعد أن
فقد « هنا » .

ولاخفاق « فدا » وظيفته أخرى فنية فى المسرحية . فقد تطور من
داخله تطوره الوحيد . فهو قبل هذا الإخفاق ذو مستوى واحد . وقد عمر
بحبه « هنا » بعد أن قسا قسوة بالغة على « زينة » . وهذه رمزية محضة ،
ولابد لفهمها أن نلاحظ ماذكرناه من قبل من معنى هاتين الشخصيتين ،
ولكنها رمزية مبهمة غائمة من حيث ارتباطها بباطنه لا بوقائع محددة . وإذا
كان الإخفاق ذا هدف فنى فى المسرحية فمعنى ذلك أنه لا يقلل من قيمة
الإعجاب بفدا التأثير فى تضحيته والمتطرف فى خلقه ، بل يكسبه هذا
الإخفاق شيئا من الحيوية . ولهذا يحرص المؤلف أن يستخلص العبر من
سلوكه ، ويؤكد قيمة مبدئه على لسان « زينة » و « هادى » ، وبالنسبة لأثره
فى الشعب حين تطلع بعد ذلك إلى الأعلى .

وليست معارضة الفلاحين بسواهم فى مسرحية بشر فارس بمعارضة
طبقية . ذلك أن الشخصيات كلها فى المسرحية شخصيات شعبية ، فيما عدا
الإمام . وتظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين . فلا يقصد بشر فارس
سوى معارضة بين مستويات فكرية . وحيث إنه جعل تمرد « فدا » منصبا

على ميوعة الإرادة ، وانكباب الناس إلى الأرض ، فقد اتخذ من الفلاحين مثلاً لهذه الرخاوة لارتباطهم بالأرض . وبهذا تتخذ صفة « الفلاحة » في المسرحية طابعاً رمزياً أيضاً . ونظير ذلك في مسرحية « براندا » حين يدعو براند لفيف الأقاليم « عبيد الأرض » لأنهم أسارى ميولهم الدنيا .

و « فدا » في المسرحية يرفض مبدأ الإمام الرجعى الذى يقيس الناس بمقيار واحد كأنما يصيبهم في قالب كى يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتبية ، فيتاح له بذلك أن يحتفظ بطغيانه . و « فدا » يأتى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد ، لأنه ينشر بدعوته صلاح الفرد كى يكون الوحدة القوية لبناء مجتمع فنى . وها هو ذا يرد على الإمام قائلاً : « استبد بكم ؟ يا لى من افترائك ! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالى » . ولكنه فى نفس الوقت ينشد توحيد الكل فى مجتمع لا مكان فيه لموتى النفوس ولا لعبيد الغفلة وأسراء الرخاوة ، على أن يكون هو على رأس هذا الكل المتوحد ، بعد أن يقهر نواحي الضعف فيه فيبدله خلقاً جديداً : « الهاوية الصدى ، المطلاع المطمع ، المسقط الخادع ، كل هذه يسويها نظر تصوبه النية الخالصة .. ويوم انحدر إليكم - ناسكا طاف بزوايا الغيب - سوف تطيحون عند قدمي ، كأنى الآن تطن فى مسمعى صرخاتكم ، تلتفون على وتسالوننى أن أفتك بهذا الكسيح وبهذا الأعمى ، لأنهما فتشا وقلبهما خلوا من اليقظة » . وهنا يجب أن نفهم أن « فدا » لا يقصد من قومه أن يطيحوا عند قدمه لأنه سيستبد بهم ، فقد سبق أن أنكر فى صراحة هذا الاستبداد ، كما أنه يعارض كل المعارضة مبدأ الإمام فى النظر إلى الشعب بوصفه أدوات لعظمته . وفى هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه . وإنما أراد أنه يأمل أن يححو - بمغامرته - وجوه الضعف التى مسخت وجوه الشعب ، فينساق الشعب إليه ، ويتوحد معه عن مبدأ . وهذا ما يقصده حين يريد الظافر بانتصار دائم على الشعب ، بخلقه من جديد ، ولكنه انتصار القاهرة الظافر فى وقت معا - على نحو ما عبر عن ذلك بولير من قبل « عظماء الناس قاهرون لأنهم نفسا » .

ويلتقى في هذا المعنى « فدا » مع « براند » حين نشد من شعبه كلا لا يتجزأ ، حيث يرى الله في هذا الشعب حفيد دم وقد جاد قوياً فنياً.. وسبق أن أوردنا نص ذلك من تلك المسرحية .

وليس ذكر « فدا للنسك وزوايا الغيب إلا ظاهراً صوفياً يستر الفكرة الاجتماعية وراءه ، كما تقطع بذلك النصوص المتوالية في المسرحية . وما أشبه شخصية الإمام في مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الإقليم ثم بشخصية العميد الكنبي في مسرحية « براند » .

أما وقد ذكرنا مسرحية براند لإيسن ، ونحن بسبيل شرح الموقف ومعزاه في مسرحية بشر فارس ، فإننا نشير مع ذلك إلى الفروق الكثيرة المتعددة الفسيحة بين طرق تصوير الموقف في كلتا المسرحيتين . فبناء مسرحية بشر فارس - كما أشرنا من قبل - يعتمد على مجال منطقي تدور فيه أفكار تتضارع ، على حين يركز إيسن الموقف على أعماق نفسية واجتماعية يتضح فيها الموقف من خلال الواقع النفسي الرهيب المروع . وهذا أمر يطول شرحه ويقصر المجال هنا عنه ، على أننا لا نعرف أدنى شك في تأثير الأستاذ بشر فارس بمسرحية « براند » تأثراً عميقاً في الموقف العام ، وفي كثير من التفاصيل التي أوردنا بعضها .

وقد ألف إيسن قصة سماها : « براند الماحدي » . وعلى الرغم من أنه لم يتمها ، فقد حولها هي نفسها إلى المسرحية التي سماها « براند » . وكذلك فعل الأستاذ بشر فارس ، فقد ألف قصة سماها : « رجل » ، طبعها في القاهرة عام ١٩٤٢ م ، ثم حولها هي نفسها إلى مسرحية باسم : « جبهة الغيب » التي نتحدث عنها

وقد قلنا إن إيسن صور شخصياتها تفيض حيوية وعمقاً في بعدها النفسي وكذلك جعلها متصلة بالواقع الاجتماعي والسياسي في الفترة التي ألفها فيها : كانت فترة صراع بين الألمانين وشعوب الشمال ، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك ، وهي الحرب التي انتهت باقتطاع جزء من

الدانمارك، وفيه مقاطعة سايفيج، وقد تعرف إبسن ببعض من اشتركوا في الحزب من الجنود ومنهم « برون » الذي عرفه في روما، حيث كان يقيم في تلك الفترة التي كتب فيها قصته: « براند الملحمي »، ثم مسرحية « براند » واسم هذا البطل المسرحي قريب من اسم الجندي المذكور كما هو واضح. وكل ما كتبه إبسن في تلك الفترة يفيض ضيقاً بضعف من كان يدعوهم شعوب الشمال، وفيها وطنه، كما أن فيها الدانمارك - ويفيض كذلك بغضباً وحقدلاً يعرفان اعتدالاً على البروسيين والألمان. وقد ذكرنا أنه كان يقيم في روما آنذاك، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا إلى كنيسة كان قد مدح فيها أحد القسس الشعب الألماني، ودعا لانتصار بروسيا. فرأى إبسن أن مجرد الذهاب إلى ذلك المكان الذي مدح فيه الألمان كفران بالوطن. يقول في تلك الرسالة لصديق له إذ يذكر بسخطه على أولئك الدانماركيين: « يمكن أن تتصور إلى أي مدى عراني الغضب عندما كنت أجد نفسي وسط قطع هزيل، وحين كنت أشعر بالابتسامات الخبيثة من خلق... » وإذن فإبسن - وتبعاً له بشر فارس - يرى كلاهما أن القوم بحاجة إلى « رجل » تثير همته المتطرفة حمية شعب متخاذل، وكل منهما يتطلع إلى توحد الشعب مع بطله المستهين بالمغامرة والفداء. وقد حرص كل منهما حرصاً تاماً على ألا يحدد شريعة هذا البطل، واكتفى أن يتخذ منها إطاراً تصويرياً لموقف هو في جوهره مدني اجتماعي سياسي.

ولكن أي أحداث آثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ويصور موقف بطله؟ إن تاريخ نشر القصة الأولى: « رجل » - وهي التي حورها إلى مسرحية - يرجع إلى عام ١٩٤٢م، ولابد أن نرجع إلى أحداث ما قبل تلك السنة لنرى ما أثار ذهن بشر فارس إلى تصوير الموقف تصويراً رمزياً ظليلاً كثيف الظلال، يستر وراءه معنى اجتماعية وسياسية هامة. وربما كان يتم بشر فارس خارج مصر، في بلده الأصلي: لبنان، حيث الجبل الذي ألهه في حياته، وصوره بالعالية في المسرحية. ولابد - للقطع

برأى فى ذلك - من الرجوع إلى تفاصيل حياة بشر فارس فى تلك المدة ،
إذ قدرنا أن عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها بواقعه ، ولم يفعل
سوى ترديدها . وهذا ما على أصدقائه ومعارفه أن يفعلوه .

ومسرحية « إيسن » فيها هضم للواقع ، وتمثيل له فى آفاق نفسية بعيدة
كثيرة الاتساع ، ولكن معانيها مستقلة تقوم بنفسها ، ولها من جلورها
النفسية ما يجعلها وحدة مستقلة لا يتوقف فهم رموزها على تعرف ملابسات
صاحبها ، وإن كان فى الوقوف على هذه الملابسات فى فترة كتابتها ما يكشف
عن مغزاها العميق من واقعه هو ، ولم يفعل ذلك بشر فارس . فمسرحية غير
مستقلة بذاتها ، ويفترض فيها أن مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى
المشاهد سلفاً ، مستقرة فى ذهن القارئ من قبل بدئه القراءة ، فلا ينير له
المؤلف السبيل من تصوير حادث اجتماعى أو تحديد معالم أو أبعاد . وعلى
الرغم من ذلك لا ينبغى أن يمر هذا النتاج الفريد فى أدبنا المسرحى دون
تقويم له ، حتى يكون خطوة لنمو أدبى آخر يتجاوزه باستيفاء أسس النضج
الفنى الذى به يغنى أدبنا فى مجال جديد قد تحقق نظيره فى الآداب العالمية .

مَسْرَحِيَّةُ إِفِيْجِيْنِيَا لِلْإِسْمَاعِيْلِ الْبَنِيَّانِ

هذه المسرحية - الفائزة في مسابقة الكتاب الأول للمجلس الأعلى للعلوم والفنون - هي باكورة نتاج المؤلف في فن المسرح ، وقد اختار أن يمتحن موهبته الفنية في موضوع من صميم دراساته التي تخصص فيها ، وهي الدراسات القديمة . وحديثنا عنها هنا بمثابة درس للناشئين ، وما يتوافر لهم من اطلاع وثقافة فنية .

وموضوع التصححية بافيجينيا مشهورة في الأساطير اليونانية على الرغم من أنه لم يرد في هوميروس . فلم يعترف شاعر الملاحم الأكبر بأسطورة تقديم إفيجينيا قربانا أو قتلها على المذبح بعد تقديمها ، بل إن ما ذكره في الإلياذة عنها يدل على جهل عصره بالأسطورة ، إذ يقول في الكتاب العاشر من الإلياذة - أي بعد عشر سنين من وصول الحملة اليونانية إلى طروادة ، وعلى لسان أجا ممنون (أبيات ١٤٤ - ١٤٧) : « لدى في قصرى ثلاث فتيات : كريستوميس ولاوديس ، وإيفيناسيه ، وسأدع له (لاخليلوس) الخيار بينهن ، ودون أن يقدم لى هدية ما ، سيقود إلى قصر أبيه من تروق لعينيه من بينهن » ، ولكن شعراء اليونان - وبخاصة شعراء المسرح - أقرروا أسطورة تقديم إفيجينيا إلى المذبح ، وإن لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها . وهي عندهم جميعا بنت « أجا ممنون » و « كليتمنسترا » .

وحين هم الأسطول اليوناني بالإبحار من ميناء « أوليس » لمحاربة الطرواديين انتقاماً من ابن ملكهم باريس ابن بريتام الذي هرب مع هيلينة زوج مضيفه : « منيلاوس » عوّقت الرياح إبحار الأسطول . واستشار الكاهن « كاخاس » الإلهة أرتميس ، فطلبت ثمناً لتهدئة أمواج البحر أن يضحي (في النقد المسرحي)

بأبنة أجا ممنون قائد الحملة ، وهى إفيجينيا ، فأرسل والدها فى طلبها معتلا بأنها ستزوج بالبطل أخيليس . ثم يختلف رواة الأسطورة بعد ذلك فى مصير إفيجينيا : فمنهم من يرى أنه قد ضحى بها على مذبح الإلهة أرتميس فى أوليس . وأقدمهم شاعر اليونان أيسخياوس فى مسرحيته : أجا ممنون إذ تستقبل الجوقة بطل الحملة عند عودته بوصف منظر التضحية المثير على المسرح ، وبمشهد من الأب الحجرى القلب . ويتبعه فى وصف هذه التضحية سوفوكليس فى مسرحيته : إلكترا ، ثم شاعران من اللاتينيين : لوكريتيوس فى مجموعة أشعاره الفلسفية التعليمية ، « فى طبيعة الأشياء » . وكذلك هوراس فى رسائله الهجائية . ومما يقوله « هوراس » فى تلك الرسائل : « وهكنا دنس قواد الإغريق فى وحشية المذبح العذرى للإلهة ديانا (هى عند الرومان مقابلة لأرتميس اليونانية) بدم إفيجينيا » .

وبهذه الرواية فى مصير إفيجينيا أخذ الزميل البهاوى فى المسرحية التى نقدمها ، على حين يرى آخرون أن الإلهة أرتميس (أو ديانا) قد أخذتها الشفقة بالفتاة البريئة ، ففقدتها بظبي ، ونقلتها — على غير علم من الكهنة — إلى « توريس » حيث صارت كاهنة . ومن أخذ بهذه الرواية الأخيرة فى الأسطورة يوريديس فى مسرحيته : « إفيجينيا فى توريس » ، ثم فى مسرحيته الأخرى : « إفيجينيا فى أوليس » ، وهى التى تمت بصلة — فى طريقة علاجها للموضوع وتقديمها للحدث — إلى المسرحية التى نتحدث عنها . ومن تابعوا هذه الرواية من يرون أنه قد وجدت على المذبح — بدلا من الظبية — جثة فتاة أخرى شبهت لهم بإفيجينيا . وآخرون يرون أن فتاة اسمها إفيجينيا قد ضحى بها على مذبح « أرتميس » ولكنها كانت ابنة هيلينه من زواج سرى لها مع « تيزيه » قبل اقترانها بمنىلاوس ، فلم تجرؤ « هيلينه » على الاعتراف بها . ومن هؤلاء « أوفيدوس » و « ستيزيكورس » . وبهذه الرواية الأخيرة تأثر الشاعر الكلاسيكى الفرنسى « راسين » فى مسرحيته : إفيجينيا ، ولعله خير من عالج الموضوع ، على الرغم من أن مسرحيته تلك ليست من عيون مسرحياته بعامة .

ولنما أوردنا طرق الروايات القديمة المختلفة في الأسطورة ، لتبين في ضوءها أصالة مؤلفنا . ولا تهم تفاصيل أحداث الأسطورة بقدر ما يهم تطويعها وتكييفها بحيث تعالج شئون الناس ، وبحيث يصبح القلب الأسطوري إنسانياً غير غيبي . فثلاً نعرف أن يوربيدس ذو نزعة جريئة في هدم العادات والتقاليد المتصلة بالعقائد الفاسدة لعصره ، وأنه مشهور بمهاجمة الشعائر الفاسدة وتعدد الآلهة في زمنه ، يؤكد ذات الإنسان حين يصور هذه الشعائر الفاسدة ، ويثير الشكوك حولها إذ يعارض الطهر والبراءة بآثار المبادئ الوحشية غير الإنسانية ، كما يريد لها ويطبقها الكهنة ، سلاحهم لإيهام الناس بالبدع والخرافات ، وإن أدى عملهم إلى هدم قدسية العقائد والآلهة معاً . وقد أثارت جرأة يوربيدس هذه - تجاه العقائد الفاسدة لزمنه - سخط معاصره شاعر الملاهي : أرسطوفانس ، في مسرحيته التي عنوانها : الضفادع . وفيها يوحى بأن في سخرية يوربيدس من الشعائر والعقائد - على هذا النحو - هدماً للدعائم الخلقية التي يعتمد عليها المجتمع في بنائه . وبهذا الطابع كانت الأسطورة في مغزاها الإنساني ذات قيمة خاصة لعصر يوربيدس . وقد بلغ هجاء يوربيدس لتلك العادات الوحشية قمتها في تصويره مصير إفيجينيا ، ورحمة الآلهة بها - حين فلتها بظلي - من قبوة ذلك المصير الذي أرادها لها الكهنة . وهو في ذلك يقصد إلى هدم الخرافات التي ينشرها الكهنة استجابة منهم لأثرة وحشية ممثلة في الشعائر الدامية ، على أن في طابع المسرحية الغيبي ، وطريقة معالجة يوربيدس لها ، ما يدل على معنى آخر ، وهو قبول هذه الشرور بوصفها وقائع حاضرة تتعرض لها الإنسانية ، لأنها نتائج طبيعية لفساد العالم وبؤس الإنسان ، وزيف المجتمع في عقائده ، بما للمجتمع من سلطان على المشاعر الفردية . فالأب « أجا ممنون » يضطر أخيراً لكبت عواطفه وللاستسلام لحكم المجموع ، وللرضوخ لشعائر الكهنة الفاسدة ، بعد أن تقصر حيله . وهو استسلام الأبى العصبي الشديد المراس . بعد المقاومة الشديدة وعلى أثر معاناة منه لكل ما يثير النفس ويمزق القلب من مشاعر في مواقفه المختلفة في المسرحية .

أما « راسين » الفرنسي فقد أبى أن يسير على طريقة يوريبيدس في معالجة الأسطورة ، على الرغم من تأثره بيوريبيدس في مواقف درامية جزئية في المسرحية . ذلك أنه تأثر به في بعض ما عرض في مجرى الحدث من تحولات : في رجوع أجا ممنون عن رأيه بعد أن بعث برسالة لاستدعاء ابنته مستدبراً إياها بأنها ستزوج من أخيليس ، إذ أنه أرسل رسولا آخر برسالة سرية يحذر فيها من الحضور ، كما تأثر به في وصول إفيجينيا مع أمها كليتمنسترا وهو وصول مفاجئ يدهش له « أجا ممنون » نفسه ، فلا يفقد بذلك عنصر التشويق والتأثير في مجرى الحدث . ثم أنه تأثر به كذلك في اللقاء المروع بين البنت والأب ، والكشف عن الحيلة التي لجأ إليها في منعها من الحضور إلى المعسكر ، وفي الجهود التي تبذلها الأم والبنت أمام الأب لمنع التضحية بها ، وظهور عجز الأب عن نجاتها على الرغم من حرصه عليه . وإلى جانب هذا التأثير — في مواطنه السابقة — تظهر أصالة راسين واضحة كل الوضوح ، فقد نقل المأساة ، فجعل محورها الصراع الإنساني ، على طريقة الكلاسيكيين في تصويرهم الوعي الباطني للصراع النفسي . فتبدو وحدة مسرحية راسين في تصويره موقف الخطر الذي يهدد إفيجينيا . وحتى الفصل الثالث منها نشهد جهود الأب المتوالية التي لا يحمد أوارها في سبيل نجاة ابنته ، ثم في سبيل تضليل أخيليس الذي لم يكن يدرى شيئاً عن استدعاء إفيجينيا ومخادعتها بأنها إنما تحضر للمعسكر ، لا لتذبح ، بل لتزوج منه . وحين خفق الأب في هذه الجهود يقف أمام تهديد أخيليس ورجاوات زوجته وابنته موقف البائس الممزق القلب ، المندد في نفس الوقت في كبريائه وسلطانه . وهي حيرة نفسية بالغة القوة بين العاطفة ، عاطفة الأبوة ، والواجب — واجب التضحية في سبيل المجموع ونجاة الحملة . وفيه في تصوير هذه الحيرة طابع بطولة نفسية على المسرحية ، يقرب ما بين « راسين » و« كررني » الشهير بمثل هذه المواقف . وتبدو عاطفة الأب مشوبة كذلك في حرصه على نجاة ابنته على ألا يزوجها من أخيليس الذي أهانه حرصاً على كرامته . ويساعد الحدث الثانوي الذي اخترعه راسين وهو حب « أريفييل » لأخيليس — وما نتج عن هذا الحب من غير عمة — على حل المسرحية حلًا طبعياً إنسانياً مكملاً . فقد

أعاد الكاهن استشارته للآلهة ، فعلم أن المقصود بالتضحية هي إريفييل ، وهي ابنة هيلينه الزوجة الآبقة ، ولكنها ابنتها من الزواج الذي كانت قد عقدته سرّاً مع « تزيه » ، كما سبق أن أشرنا . ويعترف راسين أنه لولا اهتداؤه لشخصية إريفييل لما اتخذ الأسطورة موضوعاً لمسرحيته . « فأى احتمال أَدنس به المسرح حين أعرض عليه الفتك المروع بفتاة فاضلة حبيبة مثل إفيجينيا ؟ » وهذه النظرة اكتسبت مسرحية « راسين » طابعاً ملامئاً لعصرها ، كما اكتسبت الشخصيات في سماتها العامة كذلك طابعاً يتفق وعصر راسين . فشخصية يوليسس (وهو أديسنيوس) وهي الشخصية التي استبدلها راسين بمينيلوس في مسرحية يوربيدس - شخصية سياسي من رجال القصر لعهد لويس الرابع عشر ، قوى لا يتردد . وعلى الرغم من الطابع الملحمي لشخصية أخيليس في مسرحية راسين فإن لديه إحساساً فريداً بالشرف ومعناده يقربه من عصر راسين ، ثم إنه مرتبط بالحدث برابط آخر يعمق من إنسانيته ، وهو الحب العميق لأفيجينيا . وفي هذا الحب تبرير إنساني لما اتصف به من قسوة ومن أريحية في وقت معاً . وكذلك الأب أجامنون ، تحمله الكبرياء ، وبلغته القواد إلى قبول التضحية بابنته ، كما يحكى هو في بدء المسرحية : ويتحاشى راسين عرض منظره مع الثوراد على المسرح ، لأن عرض مثل هذه المواقف يضعفها نفسياً وفنياً كما هو واضح ، في حين لا نراه إلا أباً ممزق القلب ، تغلب عواطفه الإنسانية دائماً على طموحه وأطماعه وتشبثه بمكانته . فهو ضعيف ، ولكن ضعفه إنساني رحيم غنى بمشاعر كريمة . وتنسى « كليتمنسترا » الأم كبرياءها ، في حين تحافظ على مشاعر الوالد ، وتأبى أن تهينه ، ولكنها تنطلق إلى حد الجورح في الدفاع عن ابنتها كوحش يحمي صغيراً له مهدداً بالفناء . وفي وجه غيرة « إريفييل » وحقدها الدفين المتطرف ، يظهر طهر إفيجينيا ، مع تشبثها بالحياة ، وحرصها على السعادة المنتظرة ، بالزواج من البطل ، وتلقاها بهذا الحب الإنساني الطاهر العنيف الذي لا يطمس مع ذلك حبها لوأندها وحرصها على مكانته ، وعمق شعورها بالواجب . فهي إغريقية اسماً ، ولكنها فرنسية: كلاسيكية فكراً وشاعر . فمحور مسرحية راسين هو صراع العواطف الإنسانية الكريمة المتضاربة ما بين حب أبوى وحب وطني ،

ثم حب وجداني مشبوب ربط ما بين فتاة طاهرة وفتى بطل محارب ، تقترن شجاعته القصى بعواطفه البالغة المدى في الرقة والإباء . وفي تسامح إفيجينيا مع منافستها إريفييل ، وخضوعها في ذبحها لأمر السماء ، وبدافع حبها لأهلها وقومها ، ثم في خضوعها لأمر والدها ، وإغضابها عن الشتائم والإهانات من خصمها في كل ذلك طابع ديني يقربها من عقلية المسيحيين كما هي في كتب العهد القديم . وفي هذا كله نحس أنها إنسانة أكثر مما نحس بأنها أرستقراطية وابنة ملك الملوك البطل أجا ممنون . ولقد بلغ من صبغ راسين لمسرحيته بصيغة العصر أن بعض النقاد الفرنسيين يرى أن إفيجينيا راسين ذات هدف سياسي ، لأن الغرض منها بيان ضلال الجماعة ، وهجاء النظام الاجتماعي في عهد لويس الرابع عشر .

وفي ضوء هذه المعارف الضرورية - في نظرنا - نستعرض الآن مسرحية الزميل البهاوى ، لنرى مدى أصالته في معالجة الأسطورة التي تبعد في جوهر أحداثها وروحها عن عقلية عصرنا أكثر أضعافاً مضاعفة مما كانت تبعد عن عقلية الكلاسيكيين من معاصري راسين .

ومسرحية الزميل البهاوى في ثلاثة فصول : في الفصل الأول منظر واحد وفي الفصل الثاني منظر ذو ثلاثة مشاهد ، وفي الفصل الأخير منظران . وتبدو أصالة المؤلف في أنه لم يتبع عن قرب لا راسين ولا يوربيدس ، بل كان أقرب إلى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها الأولى التي أوردناها في صدر المقال . وكذلك في اختيار شخصياته ، فهو يجعل إفيجينيا تصبحها أختها إلكترا إلى « أوليس » بدلا من أن تصبحها أمها كليتمنسترا عند يوربيدس وعند راسين ، وإن كان هذا الاستبدال غير معلل فنياً في مسرحية البهاوى ، ولا وجه له فيما نرى إلا إثارة المشاعر برجاوات الفتاة الجميلة المشوبة العاطفة تجاه القواد والجلادين قبل التضحية ، في المنظر الأخير . وهو منظر سنعود بعد إلى الحديث في قيمته الفنية . ويجمع البهاوى بن أوديسيوس (يوليسس) وبن منيلاوس ، في حين اقتصر راسين على القائد الأول بعد

أن أغنى شخصيته في بعدها الاجتماعي والنفسى ، واقتصر يوربيدس على الثانى مع لإيراده اسم القائد الأول فى المسرحية .

وقد أسقط البنهاوى رباط الحب الذى عقده راسين بن أخيليس البطل وإفيجينيا . وقد قلنا من قبل إن راسين أفاد منه فى الافتنان فى تصوير صنوف الحب بن إفيجينيا الفتاة الطاهرة المشوبة العاطفة ، السمحة الخلق ، وبين حبيبها النبيل المتعالى الوفى الأريحي .

واقتصر البنهاوى على بحث دواعى الحب الأسرى بين الأب وابنتيه وصدام هذا الحب بواجب العقيدة . كما تقضى الشعائر الزائفة المتحكمة فى الجماعة . ونرى أن المسرحية خسرت بعد حذف مؤلفنا للحب العاطفى ، إذ أعوزها بذلك بعد إنسانى لعاطفة يتمشى تصويرها مع طبيعة الحدث ، ويمكن بها إسباغ روح العصر وعواطفه على الشخصيات ، بحيث يقرب جوهر الأسطورة من عقولنا . وللزميل البنهاوى الحرية طبعاً أن يقتصر على ما يشاء من جوانب . ولكن على أن يغنيها فى أبعادها الإنسانية . وهذا ما سئرى مدى توفيقه فيه ، من خلال استعراض حدث المسرحية وشخصياتها .

أشرنا من قبل إلى أن راسين بعد عن يوربيدس فى إنهاء الحدث بحل إنسانى عن طريق إحلال إريفييل - المحبة الحقود - محل إفيجينيا فى التضحية ، فى حين أنهى يوربيدس مسرحيته بتدخل الإلهة « أرميس » وفدائها لأفيجينيا بظبي ، ونقلها إلى معبد توريس ، مما ينص راسين أنه لا يتمشى مع العقلية الكلاسيكية ، ولا يتفق وقاعدة أرسطو من أن الحدث يجب أن يحل بنتيجة مأخوذة من مجراه فى المسرحية . ويظهر أن نفس السبب الأخير هو الذى حمل البنهاوى أن يحل الحدث بتقديم إفيجينيا قرباناً وذبحها . ولهذا الحل ميزة على راسين فى أنه بسط الحدث ، فلم يضاعفه بحدث ثانوى كما فعل راسين حين جعل إريفييل تشارك - على طريقها - إفيجينيا فى حب أخيليس حباً غير متبادل . وفى الوقت نفسه لم يلجأ البنهاوى بذلك إلى ما هو خارج عن طبيعة الحدث من خوارق تتفق مع عقلية القدماء كما فعل يوربيدس ،

ولكن مما يلحظ أن البهاوى جارى الأسطورة فى هذا الحل فى بساطة لا تبين عن عمق ، حين أنهى مأساته بالقربان البشع ، دون توكيد لذوات الشخصيات وجهودها فى الصراع ضد الشر الذى يدهم فتاة طاهرة بريئة . ولشرح ذلك بعض الشرح علينا أن نستعرض بعض الأحداث الجزئية لفصول المسرحية :

فالفصل الأول يجرى فوق ظهر سفينة فى الماء . وواضح أن المؤلف يقصد ميناء أوليس وإن لم يسمه . يقف الجنود ينتظرون عودة الكاهن « كالكاس » من استشارة أرتيميس وإضائها كى تهدى ، الرياح المعوقة لإبحار الأسطول . ويسود القلق القواد لطول غيبة « كالكاس » ، ويبدو هذا القلق على الأنص - لدى منيلاوس ، فى حين يبدأ غامضاً مكبوتاً فى نفس القائد العام « أجا ممنون » الذى يتوقع أن تنتقم منه الآلهة ، لقتله ظبيها المقدس فى صيده . وإدارة الحوار تدل على تفتح موهبة ، وحسن استعداد ، وشئ من البراعة فى تنويع المشاعر للشخصيات . فأجا ممنون متكبر بجبار مستهتر بالشعائر . ويهاجم منيلاوس وإيلاس صخب الجند واستهتارهم ، لأنهم كالقطيع يساقون إلى حرب لا مغم لهم فيها ولا اهتمام بها . ويوافقهما أخيليس فى أن الجند لا يريدون الحرب ، ولكنه يجحد التهوين من شأنهم لأن عليهم العبء الفادح فى سبيل النصر . والحوار كشف عن طابع عصر الأسطورة الملحمى ، حين كان الشعب يحبو المكانة ، بمثابة آلات ووسائل لعظمة الأسياد . وبهذا الطابع تضوّل العقبة التى أمام أجا ممنون فى سبيل إنقاذ ابنته من التضحية ، لأننا نتخيل أنه لا يخشى الجند ، بعكس ما كانت عليه الحال فى مسرحيتى يوربيدس وراسين . فهو لا يخشى سوى القواد من رفقته فحسب . وإذا علمنا من مجرى الحوار كذلك أنه لا يؤمن بالآلهة ، بل يتحداها ، توقعنا أن عاطفته الأبوية ستقوده إلى بذل الجهود الكبرى فى سبيل نجاة ابنته . وكان ثم مجال لصراع نفسى لو أراد أن يفيد منه البهاوى ، ولكننا نرى أجا ممنون سرعان ما يرضخ لأمر القواد ، وينزل على رأى جماعتهم فى ضرورة التضحية دون مقاومة تذكر من بجانبه .

وأعجب من ذلك أن يتفق القواد جميعاً على ضرورة القيام بالتضحية ،

فلا يبدى منهم معارضة ضعيفة سوى أخيليس . وطبيعى أن يكون أسرعهم إلى تطلب التعجيل بالتضحية منيلاوس ، لأن الحرب معبأة في الحقيقة لتحقيق غرضه .

وفي هذا التوحد وشبه الإجماع في القرار العام ضعف أى ضعف للأبعاد النفسية للشخصيات . فيوربيدس نفسه يجعل منيلاوس تردد في الأمر ، حين يرى إفيجينيا . وتهزه مشاعرها وبؤس أمها ، فيعزم الاحتيا ل لنجاتها بعد أن كان قد عاب مثل هذا الاحتيا ل على أخيه أجا ممنون . وهذا تعميق نفسى يكسب شخصية منيلاوس حيوية بها وتفوق شخصيته في المسرحية العربية . ويدعنا يوربيدس - كما يدعنا راسين - تتخيل الضغط الفادح الذى تعرض له « أجا ممنون » من القواد ليحملوه على التضحية بابلته ، بأن يحكى « أجاممنون » ذلك في عبارات تفيض أنات وشكوى في مفتتح المسرحية الإغريقية والمسرحية الفرنسية ، مما يفسح مجالا رحبا لليال في أعماق الأب الآسية ، في حين يضعف هذا الخيال في عرض مجمع القواد وسرعة خضوع الأب لهذا التحكم القامى في مسرحية البنهاوى .

هذا فيما يتصل بالحديث في حوار الفصل الأول ، وعلينا أن نقرر بعد ذلك أن بقية الحوار في هذا الفصل استطراد وفضول لا يمتان للاحداث في المسرحية بسبب فى . فمثلا السخرية من الجنود وصخبهم استطراد قد يبين عن معنى اجتماعى عام ، ولكن لا صلة له بشخصيات المسرحية في الموقف . وكذلك الحوار الطويل بين إيباس وأوديسيوس في شأن مشاعر الثانى بالنسبة إلى هيلينه حين تنافس الأمراء على خطبتها ، فسرعان ما كف أوديسيوس عن المنافسة ، وآثر زوجته بنيلوب الوفية ، وجمع شمل الإغريق حول منيلاوس أخى أجا ممنون ، فحسم بذلك النزاع ، وأخذ منهم البيعة بالدفاع عن هيلينه وزوجها . . . فكل هذه الخواطر مقحمة على المسرحية ، شأنها شأن خواطر إيباس في غيرة أوديسيوس على هيلينه وبخاصة بعد أن هربت مع باريس ، لأنها أحبته ، في حين كانت هذه الغيرة ضئيلة عقب زواجها لأنها لم تكن

تحب مينلاوس . ويلتحق بذلك ندم مينلاوس على استضافته بارييس بن بريام .
فواضح أن كل هذا الحوار مقحم تماماً على الحدث ، وبمثابة الخواطر العارضة .
ثم ما دخل الحديث عن حرية الإرادة في وجه القضاء السابق ؟ هذه
مسألة فلسفية لا يعمقها الحوار ، ولم تترك أى أثر في مجرى الحدث بعد .

وتظهر كبرياء أجا ممنون في صلف ، بل تبلغ حد الغرور حين يسخر
من الآلهة ، ويظهر أنه سيتنكر لقرار القواد إذا حكموا عليه بما يخالف رأيه .
ويتعارض ذلك مع سرعة انصياعه لقرار الجماعة عقب ذلك ، في استسلام
لا يكاد ينم عن إحساس أبوى .

وموجز القول أن الفصل الأول يحسم أمر النزاع في التضحية بإفيجينيا
في يسر يكشف عن ضحالة الشخصيات ، وتوضح هذه الضحالة في صورة
منفردة حين يعرض القواد استغلال اسم أخيليس طعمة لاستدراج إفيجينيا
إلى المذبح أمام أخيليس نفسه ، فيمتعض قليلاً ثم يدعهم يفعلون .

وبذلك يخسر الأستاذ البنهاوى موقفاً كان يمكنه أن يعمق به البعد النفسى
لأخيليس على أثر علمه بهذه المكيدة لإفيجينيا وأنها دبرت باسمه دون علم منه ،
ثم ثورته عقب ذلك حين علم بها ، على الرغم من عدم حبه لإفيجينيا كما هى
الحال عند يوربيدس ، ولن نذكر راسين الذى عمق بعد البطل نفسه بما هو
أقوى كثيراً من ذلك على نحو ما سبق ذكره .

وبعض عبارات الحوار بين أجا ممنون وأوديسيوس في المسرحية العربية
فيما تماسك وربط بالحدث ، وبالخواطر الاجتماعية الدائرة حول الحرب
ومسئوليتها وهذه العبارات يفرض الحل على أجا ممنون باستدعاء ابنته وخذاعها
ولكنه فرض خارجي محض . والحديث الفردى الأخير في الفصل على لسان
أجا ممنون بمثابة الندم والاستسلام الذى لا يدل على صراع ، لكنه خواطر
علاذية ومبتذلة بل متكلفة أحياناً .

والمشهد الأول من الفصل الثانى موضوعه إخبار إفيجينيا بالخبر السار

الكاذب أنها استدعيت لتزف إلى أخيليس على عجل وقبل إبحار الحملة . وفي هذا المشهد تتضح معالم مميزة لشخصية إلكترا الأخت الوفية المرحمة المتفائلة المعتدة بنفسها ، في حين تضوّل المعالم النفسية للبطل إفيجينيا ، فتبدو مسيرة تأثية لا إرادة لها . وقد يكون في خواطرها في العبادة والتقوى والنفور من الزواج إرهاب صحرها أن تكون كاهنة لا زوجة ، وفي ذلك ما يتفق وحكاية الأساطير اليونانية عنها عقب تفديتها بظبي ، مما يربطها بشخصيتها الأسطورية القديمة ، ولكن هذه الخواطر نفسها تضعف موقفها في المسرحية ، بل تمحوها بوصفها إنسانة تتصارع في باطنها المشاعر الحيوية . وفيما يتعلق بخواطر إلكترا في الحب والزواج والآمال ، نرى ما رأيانه في عبارات الحوار في الفصل الأول، أنها اقتحام وثرثرة لا خيط فني لها في مجرى الحدث والموقف الدرامي فيه .

وسبق أشرنا إلى أنا لا ندرى سبباً قوياً لاستبدال إلكترا بكليتمسترا في صعبة إفيجينيا إلى المذبح ، ولا نعرف لماذا تختلف الأم عن رفقة ابنتها إلى الزواج السعيد كما تتوقعه . وفي بقية حديث نساء الجوقة ما يكشف عن بعد اجتماعي للحدث ، وما يبين عن شيء من صراع طبقي ، وعن ظلم الامتيازات وتآليه الأبطال على الطريقة اليونانية ، ولكن هذا البعد الاجتماعي ليس مجسماً في شخصيات المسرحية ، بل في صورة خواطر وأفكار معلقة ، ومسرودة على لسان نكرات مسرحية ، فهي تمر على هامش الأحداث ولا تعمقها .

وفي رأينا أن المشهد الثالث في هذا الفصل لا قيمة درامية له، وهو في موضعه يفقد كل عنصر التشويق ، ولو حذف لما ضر المسرحية ، بل إن حذفه يزيد لها تماسكاً .

والفصل الثالث تقديم إفيجينيا على المذبح قرباناً للآلهة « أرتيميس » . والمنظر الأول فيه دهشة الأختين لبرود الاستقبال ، بعكس ما كانتا تتوقعان ، مما ينذر بالسوء . ولكن المشاهد لا يثار لديه عجب أو استغراب ، فالمنظر في موضعه معلوم له قبل أن يراه .

وسرعان ما يخبر أجا ممنون ابنته بجلية الأمر في المنظر الثاني ، فتعلم أنها لم تدع للزواج ولكن للتضحية بها . وهنا يعرفونها فزع مبرر . ويسوق المؤلف هنا خواطر على لسان أجا ممنون أن هذا القربان تكفير عن خطيئة الأب بقتل ابنته . وهى خواطر تتفق مع عقائد الاغريق في التضامن الأسرى في المسؤولية ، وأن المرء يؤاخذ عن خطيئة ارتكبها أصل من أصوله . ومثل هذه الخواطر توغل في إغراب الحدث ، وإبعاده عن عصرنا ، بل عن العصر الكلاسيكى نفسه الذى كان يحرص على إقرار المسؤولية الفردية أولاً ، وأن كل نفس بما كسبت رهينة .

وبهذه المسؤولية الفردية ، وبالصراع النفسى الواعى ، تميزت المسرحيات وعن بعدها الإنسانى منذ الكلاسيكيين حتى اليوم . وبديهي أن هذه المسؤولية الفردية لا تعزل الفرد عن المجتمع ، ولا تفصاه عن التضامن الاجتماعى فى مسؤوليته ، ولكنها تجحد تبرير الشرور باسم اللعنة التى كانت تخضع لها الأسرة كلها على حسب أساطير اليونان ، فى طابع ميتافيزيقى مرده القدر الذى تستبهم حكمته على عتول الناس . فكان مسلماً لديهم أن الخطيئة لا يكفر عنها سوى الخطيئة ، وأن الدم والشرور تقود إلى الدم والشرور ، لا فصل فى ذلك بين فاعل الشر والمتعرض له ، بل المهم هو سلسلة الجرائم المتصلة فى صورة صراع عام يتعرض له الأشخاص وراثه أو تحكماً ، خضوعاً لسلطان أعمى ، وعلى الرغم منهم . وكما قلنا لم تعد لهذه النظرة قيمة فى الصراع الإنسانى الفنى للمسرحيات منذ الكلاسيكية .

وفى هذا المنظر تبرز شخصية إلكترا إلى المكانة الأولى فى المسرحية . ولا يخفى ما فى حوارها من براعة وتدرج منطقي فى أكثر العبارات ، وهى هنا تقوم بدور كليتمنسترا فى مسرحية راسين ، بل إن بعض عباراتها مقتبس — فيما نرى — ومطابق تماماً لعبارات كليتمنسترا عند راسين . وعلى الرغم من ذلك فإن محاولة إلكترا إثناء القواد عن قرارهم فى القيام بالحملة الحربية ، وسبابها لهيلينه العاهرة والزوجة الآبقة ، وحديثها عن شرف مينيلوس وموقفه الذى يجب أن يتخذه من زوجته الهاربة بإهمالها واحتقارها ، كل ذلك مقصم

وبعيد عن مجرى الحدث ، وفيه إضعاف للدوقف المتصل اتصالاً وثيقاً
بالمشاعر الإنسانية . فصلته واهية سطحية بهذه الأفكار المنطقية التي فات
أوانها بالنسبة للموقف في المسرحية .

ومن الغريب أن أوديسيوس يحذر من مغبة إغضاب الجند إذا لم تبحر
الحملة ، مع أنه اتفق - مع القواد الآخرين في الفصل الأول - أن الجند
لا مصلحة لهم في الحرب ، وهم غير حريصين عليها ، على أن هذا التحذير
بعد ذلك في غير موضعه ، فقد فات أوانه كذلك . . واستثارة نخوة أخيليس
من جانب إلكتراكي ينقذ إفيجينيا دافع خارجي ، كان يجب أن ينبع من
دخيلة شخصية أخيليس نفسه ، كما هي الحال عند يوربيدس ، وكانت
دوافعه أقوى عند راسين ، كما اتضح مما ذكرنا من قبل . ولا تترك هذه
الاستثارة إلا صدى ضئيلاً في نفس أخيليس في مسرحية البنهاوى ، فيقتصر
على قوله : « لو أن لي القدرة على كل هؤلاء . . » ، في حين نرى أجا ممنون
الممزق القلب يتحول فجأة ويعتزم الدفاع عن ابنته ، ولكن بعد أن تكون
إفيجينيا قد صممت على التضحية بنفسها ، استجابة لنزعة دنيئة وطاعة لأمر
والدها ، دون ذكر للوطنية وفداء الوطن ، مما يفقرها من هذه الناحية ويجعلها دون
إفيجينيا يوربيدس . ولا يثنى عن عزمها توسلات أختها المشبوهة ، بل تتقدم
في ثبات بعد الجزع الذي أبدته في بادئ علمها بالأمر . ويضحى بها على
المذبح أمام النظارة في منظر مروع لا يثير الخوف المطلوب في المسرحية ،
بل يثير الرعب ، مما يعرض المسرحية لاستدرار رخيص للعواطف . ونعلم أن
الرومانتيكيين لا يرون بأساً من عرض مناظر القتل على المسرح اقتداء بشكسبير ،
ولكن الفرق واضح بين اغتيال عطيل لديمونا مثلاً وبين تنفيذ حكم الإعدام
في إفيجينيا ، وكذلك بين انتحار « روى بلاس » بالسلم في مسرحية « روى
بلاس » لفكتور هوجو ، أو انتحار شاترتون وموت « كيتي بل » في مسرحية
ألفريد دي فيني وبين المنظر الشنيع في استئصال عتق إفيجينيا على المذبح
أرتميس في مسرحيتنا .

وتنتهى المسرحية بتمنى « أجا ممنون » أن يبذل الآلهة ، وبندم أخيليس

على التفريط في واجب إنقاذ إفريقيا ، في كلام هو صدى رجعى للأحداث .
ولكن هل يقصد المؤلف من ذلك إلى إنكار سلطان الشر المتحكم في الجماعات
عن طريق شيوع الخرافات العقائدية ؟ أم هل يقصد أن يناصر معالم الطهر
المهضومة المهددة دائماً بعالم الشر الذى يتغلب على كل منطق وكل محاجة ؟
ولعله كذلك ينعى على الإرادة الإنسانية قصورها عن تأكيد ذاتها تجاه ما تؤمن
بأنه الحق .

فقد اختفى وعى هذه الإرادة الرشيدة في المسرحية ، واغتيلت اغتيالاً
باسم مبادئ غير إنسانية . وفي هذه النواحي تقرب المسرحية من نظيرتها عند
يوريبيدس ، مع فارق هام أن هذه المسائل في مسرحية يوريبيدس كانت لها
أهمية حية مرتبطة أوثق ارتباط بالأسطورة ونظام ذلك العصر .

ولا بأس عندنا أن تتعدد وجوه المعانى الحيوية للعمل الأدبي ، ولكن على
أساس من بناء فنى محكم ، ومن خلال شخصيات حية تتصارع في موقف
حيوى ذى أبعاد نفسية واجتماعية تصور أفكاراً عميقة ، ونرى في المسرحية
باكورة إنتاج خصب تبشر هى به ونتوقعه من مثل الزميل البهاوى عن ثقافة
واطلاع وحرص على تنمية المقدرة الفنية التى تراءت سماتها الأولى في هذه
المسرحية .

بريشيت (١)

مؤلف هذا الكتاب مدرس اللغة الألمانية والأدب الألماني في جامعة « كامبردج » ، وهو يعرض في الكتاب حياة بريشت وعمره ، وموقف النقاد من نتاجه ، ثم يستعرض مسرحياته الأولى مع التعليق على بنائها وقيمتها وهدفها ويشرح بعد ذلك نظريات بريشت في مسرحه الملحمي ، وينقدها مبيناً تطوره في النقد . وأخيراً يعرض تحليل مسرحياته الأخيرة التي كانت سبب شهرة بريشت العالمية .

وبريشت رائد المسرح الحديث في ألمانيا عقب الحرب النازية . ولد في ١٠ من فبراير عام ١٨٩٨ م في مدينة أجنسبورج في بافاريا . ولم يكن قد مضى على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرين سنة ، توحيداً كان له أثر في تقدم ألمانيا سياسياً واجتماعياً . وصحب ذلك نمو اقتصادي وبقطة سياسية . وكانت صنوف التقدم هذه في مختلف المجالات هي المادة الحيوية لتتاج بريشت الفني . فقد زاد أفراد الشعب الألماني من ٦١ إلى ٦٥ مليوناً ، بعد أربعين عاماً من قيام الرايخ البسماركي . ونحوت الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة صناعية في غرب أوروبا . وبعد أن كان ثلثا الشعب في القرى أصبح الثلثان في المدن . وصار عدد من لهم حق الانتخاب أكثر من أربعة ملايين ، عام ١٩١٢ ، بعد أن كانوا مائة وأربعة وعشرين ألفاً . وساد الشعب عقب هذا الرخاء الاقتصادي نزعة عمياء إلى الحرب ، في تعصب وطني بالغ مداه ، وعلى يد رأسماليين قساة ، مما خطا بألمانيا إلى الحرب العالمية الأولى . وكان لذلك أثر في توجيه « بريشت » نحو الشيوعية فيما بعد ، تمرداً على طغيان

(١) عرض وتلخيص ونقد لكتاب رونالد جراي R. Gray ، عنوانه : Brecht - مقال

كتب لمجلة المجلة ، العدد الحادي والسبعين ، ديسمبر ١٩٦٢ - وكثيراً ما عرضت وتموض لبريشت مسرحيات على مسارحنا العربية .

الرأسمالية المسيطرة آنذاك . فقد أبغض ما يسود المجتمع من ولوع بالعنف . وبدا بعضه فيما يحكى من ذكرياته لذلك العهد ، إذ اتخذ سفاكاً من أهل « اجسبورج » مثالا لهذه النزعة في القسوة في المجتمع وسيطرة الرأسماليين فيه .

ولا ينبغي أن نهمل أثر نشأة بريشت في عقيدته الدينية . فهو ثمرة زواج غير موحد ، إذ كان أبوه كاثوليكيّاً وأمه بروتستانتية ، وهذا يشرح لنا كيف لم يتمسك بشيء من العقائد المسيحية . وقد اهتم بالخلق والفضائل عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية ، على أنه سئل مرة : أى أدب كان له التأثير الأقوى فيك ؟ فأجاب سائله : « لا تضحك . . التوراة ! » . وهذه الإجابة لا يصح أن تستر عنا حملته القاسية على الشرائع وبخاصة المسيحية . وتوجه سيدة ستيزوان الفاضلة — في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم ، وهى من أواخر مسرحياته — إلى الآلهة الصينية في صيحة يائسة يتضح فيها موقف بريشت نفسه من الديانة ، إذ تقول : « لا بد أن ثمة خطأ ما في عالمكم . فلماذا تكافأ الرذيلة ؟ ولماذا يصاب الإنسان الخير بمثل هذه العقوبات الشديدة ؟ » . وهذه الصيحة بقايا من قراءة للتوراة ، على الرغم من دلالة المسرحية اللادينية ، ولكن جانب السخط فيها ينم عن تمرد المعتقد ، لا عن برود الجاحد . وهذا ما يفرق بينه وبين الشيوعية بخاصة . ثم هو يفترق عن الشيوعيين كذلك بأنه برجوازي فأبوه مدير مصنع . وهو ينتمى من جهة أبيه وأمه إلى طبقة الفلاحين ولكنه على أية حال ابن الشعب ، وقد تربى في المدارس العامة . وفى عام ١٩١٧ م دخل جامعة ميونيخ ليدرس الطب ، وقطع دراسته في العام التالى لاستدعائه للخدمة في الحرب .

ويقص صديق من أصدقائه حادثة عرضت له أيام الدراسة لم يلحظها حق الملاحظة أحد من النقاد . فقد كان بريشت مع زميل آخر له في الفصل من ضعاف التلاميذ في الفرنسية واللاتينية ، وكانا معاً مهددين بالسقوط آخر العام . وحاول زميله أن يحصل على درجة أكبر مما أخذ في اختبار من الاختبارات فحذا بعض الأسطر المصححة وكتب بدلاً منها ليحمل بذلك المدرس على تحسين درجته . وسرعان ما اكتشفت حياته وضرب ، واتخذ بريشت لنفس

الغاية حيلة أبرع : فأضاف عبارات صحيحة لما سبق أن كتب ، و سطر تحتها بالقلم الأحمر على أنها خطأ . وتقدم لمدرسه متسائلا كيف تكون مثل هذه العبارات خاطئة ؟ ولم يكن المدرس قد ألف مثل هذه الحيلة الماكرة ، فاستدرك ، وغير درجته ، ونجح بريشت إلى الفرقة التالية . فقد أكد بريشت - في هذه الحادثة - طاعته وخضوعه ، ولكن في سخرية مأكرة . فهو لم يزعم أن له حقاً في الحصول على درجة أكبر في الاختبار ، ولكنه طلب إخراجه من دائرة ضعاف التلاميذ تصحيحاً لخطأ مصدره سوء تقدير جهوده . وهكذا كانت صفات شخصياته المسرحية : فمثلا شخصية جاليليو في مسرحية « جاليليو » (١٩٣٩ م) شخصية الماكر الذي يحتال للحصول على مقاصده . يتناقض مع نفسه ، ويسلم لخصمه بأقيسته ، ليواصل بحوثه ، فهو يسالم اليوم ليواجه في الغد معارضيهِ ، وفي مسرحية « آل هوراس وكورياس » ، يظفر المحارب الذي يعدو في صورة المحارب ليقضى على خصوم يتابعونه عدواً متفرقين لتفاوت مسافة ما بين كل منهم وبينه . وفي مسرحية : « الأم » - وهي ممتبسة من قصة جوركي - تستعير « بلارجيا فلاسوبا » أقيسة خصمها كأنها أقيستها ، تهدف بذلك إلى إثبات زيف تلك الأقيسة . ولا شك أن لهذا كذلك صلة بالديالكيتية . وفي الحق كان بريشت موزع الخواطر في صراع باطنى يبدو في نتاجه . فإلى جانب مكره المغرض يبدو تعاطفه مع الفضيلة التي تمارس من أجل الفضيلة ذاتها ، بدون نظر لتأثيرها . ويبدو هذا التعاطف في مسرحياته الأخيرة على الأخص . فجاليليو يعنى بالإخلاص للحقيقة ، والأم شجاعة بالإقدام والتضحية والإخلاص للواجب ، وسيمون ما شار في مسرحية « رؤى سيمون ما شار » ، فتاة شديدة الحماسة لوطنها على نمط جان دارك ، ومسرحية : « سيدة ستيزوان الفاضلة » موضوعها إمكان القيام بأفعال خيرة ، وموضوع « مسرحية دائرة الطباشير » العدل الاجتماعى في الاشتراكية ، ولكن هذه المسرحيات كلها حوار دائم بين مطالب الفضائل في ذاتها وتكييفها الماكر على حسب الملابس الاجتماعية التي قد تتطلب نفاق المحتال وتلون الحرباء .

واشتغل بريشت ممرضاً بالجيش . وتركت مناظر مستشفيات الحرب اثرها في شعره الغنائى في سن العشرين ، ولكن أثر هذه المناظر قليل في مسرحياته فيما عدا « الأم شجاعة » و « قضية لوكولوس » ، وفيهما يبدو بغضه الشديد للحرب . ثم عاد بريشت من الحرب وقد انجابت الغشاوة عن عينيه فيما يخص وحشية الطابع ، ليشارك مواطنيه الآلام والجوع ويعانى أثر ضياع أحلام العظيمة الكاذبة . وقام أفراد الحزب الشيوعى - ومنهم « بريشت » - بمعارضة تجديد الجهود الحربية لاستعادة أحلام الكبرياء الوطنية ، ولكنهم أرادوا أن يعارضوا النازية بنظام لم يكن خيراً من الذى عارضوه ، ولم يكن تأييد بريشت للحزب الشيوعى صريحاً أول الأمر . فحتى مسرحيته القصيرة : التداير المتخذة (١٩٣٠) ، لا نعثر على إشارة صريحة للحزب الشيوعى ، فقد كان حتى ذلك الوقت فوضوياً في نزاعاته الخلقية والسياسية ، رافضاً كل خضوع لنظام يحده من حريته .

وتزوج بريشت عام ١٩٢٢ م . واشتغل بالمسرح في ميونيخ ، ثم صار مساعداً في برلين لاثنتين من كبار المخرجين المسرحيين لعصره : « ماكس رينهارب » و « وأروين بيسكيثور » . وقد عارض التعبيرية والرومانتيكية في مسرحياته لتلك الفترة (حتى عام ١٩٢٧ م) مما جعله مشهوراً ، وزاد من شهرته ظهور ديوانه الغنائى الذى عنوانه : « مواظ أسترته » (١٩٢٧ م) . وهو في ديوانه ساخر ، متأثر بكيبيلنج وبودلير وفيون ورامبو ، غائص في تصوير أحوال الوجود وشروعه . هذا ، ولم يكن بريشت قصاصاً ناجحاً .

وانتهت فترة الاضطراب التى أعقبت الحرب باستقرار نسبي يكشف عن كثير من مساوئ النظام الرأسمالى . وبدا لبريشت والمفكرين اليساريين أن الرأسمالية تجاوزت الحد في إفراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون في إقامة حكمهم على الممولين وكبار الصحفيين ، وبرز الحزب النازى قوى في تاريخ ألمانيا لأول مرة عام ١٩٣٠ ، فكسب مائة واثنى عشر مقعداً في الريشتاخ . ومن هذه الفترة - فترة الضمور الاقتصادى وتهديد طغيان النازية - بدأت تظهر مسرحيات بريشت ذات النزعة الشيوعية الصريحة . وفي نفسى

الوقت ظهرت مسرحياته التي كانت تمثلها منظمات العمال . فمسرحية : « التدابير المتخذة » التي تعالج الطرق الشيوعية في اضطرابات الصين ، أخرجها ومثلها جماعة عمال برلين عام ١٩٣٠ م - والمسرحية الثانية عنوانها « الذى يقول : نعم » تدافع عن تبعية الفرد الكاملة لأهداف المجموع حتى التضحية بالنفس . وقد مثلها تلامذة المدارس في نفس السنة . وفي مسرحية الأم (١٩٣٢) ، كان دور الأم هو الدفاع عن قضية الشيوعية ، وهى من طبقة العمال ، حادة المزاج تمثل في خلقها شخصية بريشت . وقد لعبت دورها « هيلين ويجل » التي تزوجت بريشت عام ١٩٣٨ م . وبقيت الممثلة الأولى في مسرحياته ، ومن أجلها كتب ذلك الدور . وهذه المسرحيات ذات النظرة الحزبية توحى بأن بريشت قد أقنع نفسه في صراحة بالحاجة إلى العنف . وقدر بهذا أن يواجه خطر النازية . وعلى حين كان يظهر استعدادا للمساهمة بما يبيده من التسامح ، كان ينضم في فنه إلى أولئك الذين يرون مقابلة العنف بالعنف . ولا ينبغي أن ننسى أن العالم كله قد اتخذ وسيلة العنف ضد النازية دون أن يفرض سلطاناً طاعياً على الأفراد نحو ما أراد بريشت أن يفرضه بشيوعيته . وسرعان ما منع عرض مسرحية الأم على الجمهور عام ١٩٣٢ م . ثم كانت الكارثة ، فسيطرت النازية على الحكم بدون سفك دم عام ١٩٣٣ ، فأجبر بريشت على ترك ألمانيا ، وصودرت كتبه وكذا مؤلفات مشاركته في نزاعه . وقد أوشكت ابنته أن تقع رهينة في يد النازيين لولا مغامرة أحد العمال من الإنجليز مغامرة خطيرة لانقاذها وهذه حادثة تراءى أثرها في مسرحية دائرة الطبشير القوقازية ، حيث غامرت جروشا بإنقاذ طفل الحاكم . وعلى الرغم من سلامة أسرته ، لم يتخذ الخطوة التي كان يتوقع اتخاذها منه ، فلم يذهب إلى روسيا ، بل تردد فترة ما بين النمسا وسويسرا وفرنسا ، ثم استقر في الدانمرك . فلم يتركها إلا لزيارات - بين الحين والحين - لباريس ونيويورك ، للإشراف على إخراج مسرحياته . ومن أجل ذلك زار نيويورك زيارة استغرقت من الربيع حتى الصيف من عام ١٩٣٣ م . وبرغم ذلك لم يقطع صلته بالشيوعية . وربما قصد من بقائه بعيداً عن مركز الشيوعية

أن يظل نشاطه ملحوظاً في خارج حدودها ، وإذا كان التقرير الصحفي لزيارته روسيا مرة واحدة صحيحاً ، فإنه يضيف سبباً آخر لرفضه الإقامة في روسيا ، ذلك أنه أعرب عن عجزه عن تلك الإقامة حين سئل ، معتذراً بهذا الاعتذار العميق المرح : « لا أستطيع أن أوفر لنفسى السكر الكافى للشاى والقهوة » . ويمكن أن يكون هذا السكر كناية عن أشياء كثيرة . وعلى أية حال لم يجد في روسيا ما يجتذبه .

وعشية الحرب ترك بريشت الدانمارك إلى استكهولم ، ثم إلى فنلندا عام ١٩٤٠ م . ومن هناك استخرج إشارة دخول للولايات المتحدة ، ولم ينتفع بها إلا في ٢١ من يوليو عام ١٩٤٠ م . وفي ذهابه إليها عبر بلاد السوفييت حتى « فلاديفستك » حيث أبحر في أمان في المحيط الهادى إلى الولايات المتحدة . ويدل مسلكه هذا على أنه أبى أن يكون داعية لحرب ، كما تدل على ذلك مسرحياته التى بدأت تظهر منذ عام ١٩٣٧ م ، وعنواناتها : « الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث » و « بندقية الأم كرار » ، و « الرعوس المدببة » و « الرعوس المستديرة » . وهى تقف حيال النازية والشيوعية معاً موقف هجوم ، على ما يشر بها مع ذلك من نزعة اشتراكية — حقاً قد تعرض بعد ذلك لقضية الشيوعية فى أشعار غنائية قصيرة وفى بعض مسرحيات ، مثلاً فى مطلع دائرة الطباشير القوقازية ، التى كتبت ما بين ١٩٤٤ — ١٩٤٥ وفى « أيام الكومون » ، ولكنه فيها جميعاً يرى أن الشيوعية هى المعارضة المأمولة للنازية ، دون دعاية للشيوعية ذاتها بوصفها مذهباً ويظل مضمون هذه المسرحيات إنسانياً أكثر منه سياسياً . ومن عام ١٩٣٧ م حتى عام ١٩٤١ م ظهرت المسرحيات التى وطد بها شهرته العالمية — إلى جانب مسرحية دائرة الطباشير المتأخرة عنها قليلاً فى تاريخ ظهورها — وهى « الأم شجاعة » و « حياة جاليليو » ، و « سيدة سيتزوان الفاضلة » و « السيد بونتيلا وخادمه ماتيو » ، وفيها يستعرض صنوف السلوك الإنسانى ليعاطف المرء معها أو يتمردها عليها ، وليسائل نفسه فى كلتا الحالتين عما يجب أن يفعل فى مثل هذه الملبسات . فليس فيها غموض فى الصراع المسرحى كما كان فى نتاجه

في العشرين ، ولا تصريح برسالة كما في مسرحياته في سن الثلاثين . وفي هذه المسرحيات الأخيرة لا ينصح بريشت بفعل الشر في سبيل تطلب الخير . وجوهرها إنساني سمح ، يؤكد العدالة ويدعو إلى الفهم عن طريق الإقناع . وفيها ينتقل من الغنائية الذاتية إلى عذاب الفكر ، ومن التجاوب مع شئون الحياة اليومية إلى السخط على تفاهاتها ، ومن التعاطف مع صنوف البؤس إلى النفور من شهوات الأثرياء . فطهارة الإنسانية هي التي حرص على توفيرها وإن كانت مضامين الشيوعية هي المخرج على حسب ما يفكر فيما بينه وبين نفسه .

ومن الخطأ أن نعد بريشت متأثراً بنماذج كتاب وطنه ، كجوته مثلاً ، فقد كان يحقرهم ، وقد تأثر بأداب الصين ، وبزعة كونفوشيوس ، داعية الإصلاح الإنساني المسالم الذي عانى النفي مثله .

وعلى أثر عودته من الولايات المتحدة تغيرت نظرفته إلى المسرح ، فقد قرر في كتابه : « الأورجانون الصغير في فنون المسرح » (١٩٤٨ م) — أن وظيفة المسرح أن يكون مبعث مسرة قوية للعامل لا حدود لها من حيث هي متعة فنية ، ولكنها مصحوبة بمخاوف تطور دائماً ، وبالاختصار : اتجه بريشت إلى عناية بالفن وفلسفته : « فأيسر صورة للوجود ليست في تقرير حالة العمال ظاهراً أو عرضاً ، ولكن في الفن » . وهذا مسلك المتأمل ، ولكنه ظل مرتبطاً بالمسلك الثوري ، بحيث لا نستطيع التوفيق بينهما إلا بأن بريشت يرى أن يشف التصوير للواقع عن الغاية منه ، دون تصريح به يفسد العمل الفني . وهذه مسألة بريشت في الحقيقة في سنيه الأخيرة . وقد زار ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٨ م ، ثم استقر فيها عام ١٩٤٩ . وظل هناك — فيما عدا بعض رحلات قام بها — حتى نهاية حياته . وقد فضلها على النظام الاقطاعي الرأسمالي في ألمانيا الغربية ، على أنها كانت دون ما ينشد من مثال . وفي نفس الوقت عني بالحصول على جواز سفر بوصفه مواطناً نمسواً ، ووضع حسابه في بنوك سويسرا . ولم يضطر قط إلى الانتفاع بهذه التدابير الاحتياطية ، ولكن اتخذها يدل على وجهته الفكرية . وقد هيا بها نفسه لترك ألمانيا الشرقية ، لأنه

قدر أن الثورة الصناعية ربما تكون قد انتهت فيها كما انتهت في روسيا . وقد عانى أول صدام بها حين سحبت مسرحيته : « دعوى لوكولوس » من أول عرض لها عام ١٩٥٠ م ، ثم حين قمعت الحكومة حركة نفور بالعنف عام ١٩٥٣ م . فنشر رسالة احتجاج اضطر إلى تعديلها ، ولا يعرف بالضبط أى نوع من الضغط مارسته الحكومة عليه آنذاك . وقد اقتنع في أواخر حياته بأن الشيوعية أوحى له بها الملابسات ، ولم يقتنع بها في التجربة والواقع .

وحملته طبيعته الماكرة الحربائية — كيجاليليو في مسرحيته — على الوقوف عند الحل الوسط ، بمبالاة الحكومة ، للتأق للوصول إلى غايته الإنسانية من أدبه . ومنذ عام ١٩٤٩ م أقيم مسرح « الأنسامبل » ليخرج بريشت به مسرحياته وما يقتبس من المسرح الكلاسيكى . وكان يكرر للممثلين الذين يدرهم في الإخراج أنه لا يحاول أن يبين أنه على حق ، بل يجتهد أن يكشف كيف هو على حق . ويعد هذا التواضع تطوراً منه ، بدلا من عقيدته التقريرية في سنيه الأولى . ويكرر كذلك لهم أن عليهم أن يتجاوبوا هم أنفسهم مع أدوارهم ليتألقوا فيها . وكان في إخراجه لا يحترم النص ، ولا يقلسه ، بل يضيف إليه ويحوره مقرباً إياه من الواقع ، متخذاً حياله نوعاً من التسامح كتسامحه مع العالم من حوله . فهو يعتقد أن النص مفروض على الجمهور . وظل ضد العقلية المذهبية على الرغم من تشيعه للمذهب ، بل حرص أن يكون إنسانياً في مسرحياته . وكان أهم مظهر لذلك نزعة الديالكتية المرنة التي قضت على تعصب الجمود المذهبي ، وإن ظل وقوفه ، عند الحلول الوسط نمجلا حقاً ، كتفكيره في أن فرض الاستبداد في سبيل الغاية أولى من مراعاة حرية الفرد .

وقد مات في ١٤ من أغسطس عام ١٩٥٦ م قبيل زيارة فرقة مسرح الأنسامبل للندن بقليل . وفي السماح له بهذه الزيارة من جانب حكومة ألمانيا الشرقية ما يدل على موافقتها أن يسمع صوته في العالم ، بعد أن كانت مسرحياته مريية . وقد ظلت قبضة الحكومة مصلطة عليه طول حياته فيها . وربما أطلعنا الوثائق — التي لم تكتشف بعد — على ما يؤكد أنه لم يكن شعبياً في ألمانيا الشرقية

ولا لدى النقاد الشيوعيين في روسيا . وربما تسومح معه لأنه رأى أنه ليس خطيراً ، وأن السماح بعرض مسرحياته وقراءتها سيساعد على تكوين مذهب أكثر إنسانية .

والنقاش حول مسرحيات بريشت يثير مسائل تخص الأدب الألماني وتراثه من ناحية ، كما يثير مسائل عامة حول الأدب واتجاهه انعام الحديث . فخذ حوالى مائة سنة ، جد في العالم الغربي اتجاهان فلسفيان كان لهما صدهما في الأدب عامة : هما الاتجاه إلى الإصلاح عن طريق الترقية والتميم ، ثم الاتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة ، إلى جانب القصد في الفلسفة والأدب إلى التجاوب مع الواقع بقبوله كما هو . ولهذا الاتجاهات المختلفة بذورها في تاريخ العالم الفلسفي والأدبي . فإلى نزعة الرواقيين والصوفيين والبوذيين قام الثوريون والمصلحون وذو الرسائل الإنسانية . وتتضمن دعوة المثاليين نفسها ثورة على الواقع ، لأنها لا ترضى به في تطلعها إلى المستقبل . . وفي حوالى الستين سنة الأخيرة نما اتجاه فلسفي وقى تمثل في الاستسلام شبه الصوفي في أشعار ريلكه ، وفي جهود بعض علماء النفس الذين حاولوا حمل الناس على الاستسلام لواقعهم ، لشفائهم مما يضيّقون به من صدماتهم بهذا الواقع . ومظهره في الفلسفة التي تقبل الواقع كما هو ، وتدع كل شيء كما هو . وبعض مسرحيات ت. س. إليوت تتسامح في أن يدع المرء نفسه يعيش مع الشاربين ، مثلاً في مسرحيته : « حفلة كوكتيل » .

وفي أمريكا جد اتجاه يرجع إلى « إمرسون » ، وفيه مشابهة من البوذية على طريقة البوذي : « زين » ، يزين للمرء سعادته الذاتية وسط الكوارث ، وأن يلتذ المرء بالشراب حتى حين ينهار المنزل من حوله . وفي ألمانيا على الأخص سيطرت فلسفة قبول الواقع منذ « جوته »^(١) ، الذي جعل روح اللعين فاوست تصعد إلى السماء على الرغم مما اقترف من آثام . وفي كنف النقد

(١) لسنا مع رونالد جراى في فهمه لمسرحيتي فاوست على هذا النحو ، وقد بينا في مكان آخر ما يقصده جوته في تصويره لشخصية « فاوست » في مسرحيته الأولى ، ثم تصويره لنجاة فاوست في مسرحيته الثانية ولعل رونالد جراى يقصد تأويل بعض النقاد الألمان لجوته .

السلبى راج الاتجاه إلى تصويب نظام العالم كما هو ، عند جوته ، ومن خلال
فلسفة هيجل وشوبنهاور ، ومع تحوير في الصورة عند نيتشه وهيدجر ، ومن
أواخر ممثلي هذا الاتجاه توماس مان .

وقد أثار هذا التراث الفكرى والأدبى سخط ألمانيا الحديثة ، إذ رأوا
أنه ينتهى فى عاقبة الأمر إلى الاستسلام ، ومعاناة الواقع ، لا يقصد ما ينتج
عنه من خير ، ولكن لأنه الواقع ، ويجب أن يكون . فلملأى حد أصابوا
فى تأويل تراشهم الماضى على هذا النحو ؟ هذا ما يضيق المقام عن تفصيله .
ومهما يكن من شىء فقد أقام بريشت فكرته فى الأدب والمسرح — فى
نظرياته ونتاجه — على مقاومة الاستسلام . وفى سبيل ذلك قاوم المسيحية
بوصفها — فى نظره — دين الاستسلام . ورأى من خلال فهمه للتراث أنه
مظاهر تحلل البرجوازية . وأنكر أن يكون المسرح مكاناً لا تثار فيه المشاعر
الإيجابية التى ترمى إلى تغيير العالم . وبانضمام بريشت للحزب الشيوعى أصبحت
المسألة معقدة .

ويتساءل « مارتن إسلن » : إلى أى حد أمكن بريشت أن يلتزم بعقيدة
سياسية ، ثم يخلق مع ذلك أدباً عالمياً حافلاً بمعان إنسانية عميقة كما يكشف
عنها نتاجه الفنى فى صورته الجمالية ؟ لا شك أن بريشت كان كاتباً عالمياً
وشاعراً إنسانياً . وعلى القارئ — فى نظر الناقد السابق — أن ينظر إلى تلك
المعانى الإنسانية ونجاحها فى تصوير الصراع الإنسانى وما يشف عنه من فضائل
بدون نظر إلى المذهب الذى رأى بريشت أنه المخرج الوحيد للإنسانية . وهذا
هو رأى الناقد الآخر « جون وبلت » الذى يرى فى بريشت أنه فنان قبل كل
شىء — وهكذا يشرح أعماله « إريك بنتلى » ، قاصداً إلى تعريف الجمهور
الإنجليزى به ، دون التفات إلى تفسير أدبه بقرائنه من الواقع أو القصد . وكان
الاتجاه العام فى النقد الأمريكى إلى شرح بريشت ، والإعانة على فهمه فنياً ،
لا إلى نقده . ولم يختلف الحال كثيراً عن ذلك فى « النقد الأوروبى » بعامه ،
مثل نقد « رينيه وينترن » ، و« جينييف سيرو » من الفرنسيين ، فى بيان
أصالة ، ووحدته عمله ، ومكانته فى تاريخ الأدب . ومن أهم ما أثير عنه

في النقد الألماني شرح معنى ما سماه بريشت : « المسرح الملحمي » . فقد بينه بيتر سزوندي بأن الإنسان الحديث أصبح أكثر إحاطةً بطبيعة نفسه ، في « موضوعية الذات » التي جعلته يتطلب في المسرح مواجهة نفسه في واقعه ، عن طريق النقد الذاتي لهذا الواقع . ويشرح الناقد الألماني رينهولد جريم « وسائل التغريب » التي دعا إليها « بريشت » في مسرحياته ، وسنتعرض لها في هذه الصفحات بعد قليل . ويشرح نقاد آخرون معنى ثورته على الواقع في نقده الاجتماعي في مسرحياته المختلفة . وآخرون يقربون بينه وبين هيدجر في تشاؤمه ، حيال سوء المصائر الإنسانية .

وينقد هربرت لوتي « بريشت » نقداً لاذعاً من الوجهة الفنية . فليس بمسرحياته حكاية ، بل سلسلنة مناظر كأنها مناظرات جدال ، كأنما شخصياتها دمي مسرح العرائس ، ويظهر عجز مؤلفها في عدم ترابطها فنياً . وتشابه شخصياتها كلها في عنادها وركودها ، كأنها الدودة في طور الشرقة ، في عزلتها داخلياً وخارجياً . وينتهي إلى أنه مخرج عظيم ، ولكنه ليس مؤلفاً مسرحياً ولا يرى « هنري إدلر » في مسرحيات بريشت سوى ميلودرامات مشحونة بالعاطفة .

يرى مؤلفنا أن نقد أولئك المتحاملين مبني على تأثيراتهم الأولى ، وأنهم يقيسون مسرحيات بريشت بمقاييس المسرح الكلاسيكي التقليدية ، ولا معنى للسؤال عما إذا كان يمكن للمرء أن يكون ذا عقيدة ومؤلفاً مسرحياً كبيراً . وإنما يقصد مؤلفنا إلى جلاء الناحية الدرامية ودوافعها من حياة بريشت ، دون التفات إلى شخصية بريشت السياسية أو النفسية في ذاتها . ويرى أن التقويم الصحيح الكامل لمسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها في المسرح بعد الإخراج ، لا على النص وحده . فقد حورها وأضاف إليها مناظر وعبارات كثيرة في إخراجها ، وبخاصة في مسرح « الإنسامبل » . ولنضرب لذلك مثلاً من مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . ففيها تنفذ جروشا الخادم القروية طفلاً من الموت في أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل مسالك جبلية وعرة في طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ معزول لتبتاع لبناً من فلاح

شحيح يغالى فى ثمن اللبن، فتقبله بعد مساومة . والمنظر يكشف عن المزاج الحاد للفتاة فى ضيقها بالطفل ، حين نوجه إليه الحديث كيف لا يمكنه أن يستغنى عن اللبن ، على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بالثمن المطلوب بعد المساومة . ويبدو الفلاح مجرد بخيل شحيح مغال فى ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه المسرحية فى مسرح « الإنسامبل » عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى لإنسانى معقد . فيبدو الفلاح مدعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل - وهو ابن حاكم الإقليم - فى ملابسه الثينة الممزقة ، يثور فى خيلته حقد طبقى ، ولكن بعد أن يتناول الطفل اللبن يشعر الفلاح بارتياح ، فيكون شعوره الإنسانى بمثابة قطرة تصل - إنسانياً - ما بين الطبقات . ثم يضيف « بريشت » منظر آخر لا تحتويه مسرحيته المطبوعة : إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة ، فى حين حقيبتها الثقيلة على الأرض . ويساعدها الفلاح على حمل الحقيبة بوضعها على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تستدير الفتاة الفلاح ، سائرة فى سبيلها ، يقلب الفلاح قدح اللبن على فمه ليستقطر نقاط اللبن الباقية ، وفى حركته ما يدل على شراهة وشرح رأينا سماتها فى مساومته فى بيع اللبن ، كما يدل كذلك على سلطان الضرورة والحاجة بمثابة عقبتين فى سبيل الكرم والأريحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته للفتاة . وفى ذلك تتضح قضية حيوية إلى نفس بريشت فى مسرحياته ، وهى التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك بدافع الواقع الذى يجب أن يتغير كلية ، كما يشف ذلك الإخراج لمسرحياته عن أغراضه الإنسانية فى وضوح ، على أن مسرحيات بريشت ذات قيمة فنية ودلالة على جانب واقعى لعصره ، سواء مسرحياته الأولى فى الفترة المضطربة من حياة ألمانيا ومسرحياته الأخيرة حيث تم له النضج الفنى . وفى الحق أن التراث الأدبى والفلسفى الذى واجهه بريشت ونشأ فيه جعل واجبه شاقاً من الناحية الفنية والإنسانية .

وترأى أثر هذا في اضطرابه في مسرحيته الأولى : « بعل »^(١) ، وظهرت عام ١٩١٨ م - وهي تعكس مأساة الواقع المضطرب المروع كما حاولت تصويرها التعبيرية التي كانت مزدهرة في ألمانيا لتلك الفترة . و « بعل » بطل المسرحية غنائى ضاحك ، وسفاك وحشى الغرائز ، وواله مستهتر ، ولوع بأن يجمع بين إمرأتين في سريريه ، ينطلق في صنوف شهواته في إسفاف ودون ضمير ، ويعيش حياته في حدة وتوتر ، مستوى أقصى للواقع من حوله ، ويتقبل هذه الحياة في عالمه بكل ما فيه من بهجة وما يسوده من شره الخرص ، على أن في غنائته طابع حنو يشف عن نوع من البراعة بجانب ما يمثله من شرور وقبح . وقد تأثر بريشت في مسرحيته هذه بمسرحية تعبيرية لهانس جوست ، عنوانها : « المنزل » . وظهرت قبل ذلك بعام . وبطلها يشبه « بعل » في ميوله الإجرامية ، وفي نهمة بالواقع وحرصه على الافتتان به في كل صنوفه . وفي « بعل » جرثومة لإجرام ، لا في أنه ابن جحود ومحب غير وفي فحسب ، بل وفي تقبله للخير والشر على أنهما مظهران متساويان للواقع . وليس هو رواقياً ولا اجتماعياً ، بل نرجسياً ، يحب نفسه في كل ما يفعل ، ويطلق العنان لدوافعه غير عانىء بالآخرين ، ولا معتد بحقوقهم . وحين قتل صديقه في ثورة غضب لم ير في جريمته سوى أنها « حادث مهم » . وقد رأى فيه الناقد شوماشير أنه يصور هرب بريشت نفسه من الواقع في نزهة بوهيمية . ويختصر « بعل » راقداً على الأرض في كوخ غابة . يحيط به حطابون يجرى بينه وبينهم هذا الحوار :

« رجل (منهم لبعل) : هذا هو أنت كالمرأة الشمطاء ، ثم شيء يدعو إلى التفكير !

(يبصق في وجه بعل . يهمون بالخروج) .

بعل : ابق معي عشرين دقيقة (يخرجون) .

واحد منهم (بجانب الباب المفتوح) : يا للنجوم ! ..

(١) اسم صنم الديانة الفينيقية والبابلية .

- ١٥٦ -

بعل : امسح البصمة .

الرجل (مقبلاً عليه) أين ؟

بعل : على جبهتي

الرجل : هنا . مم تضحك ؟

بعل : هذا يروقي ..

الرجل (في غضب) : أنت صفر على الشمال ، هذا هو أنت ، إلى اللقاء ..

بعل : شكراً ..

الرجل : أو أستطيع أن أعاونك في أمر آخر ؟ - ولكن يجب على أن أذهب إلى العمل . يا لك من جثة منتنة ! ..

بعل : تعال إلى .. اقرب مني .. (ينحن عليه) ما أعظم ما أعجبني ! .

الرجل : ماذا ؟ أنت زير النساء المعتوه ، أو من يمكنني تسميته بالشره البطين ؟

بعل : كل ما تريد أن تقول ..

الرجل : جريت وراء أو هام من طبيعتك (يضحك عالياً ، يخرج من الباب الذي يظل مفتوحاً ، ترى منه السماء الزرقاء) .

بعل (في قلق) : إلى أيها الرجل ..

الرجل : (من الشباك) إليه ؟

بعل : أأذهب ؟

الرجل : إلى العمل .

بعل : أين ؟

الرجل : وإذا يهلك ؟

بعل : كم الساعة ؟

الرجل : الحادية عشرة والرابع (يذهب) .

بعل : (وحده) ذهب إلى الشيطان . (صمت) واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، ستة . لا فائدة (صمت) ليذهب بعيداً ! أوشك محيطك الملعون أن يصيبه . كل شيء ينضج رطباً من جديد ، هيا إلى النوم ، واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة . الجو خائف هنا ، لابد أن في الخارج نوراً ، سأذهب (بنمض) سأخرج ، أى بعل الحبيب (في حدة) لن أموت مثل فأر . في الخارج نور ، لابد . يا لبعل الحبيب ! حاول أن تسير إلى الباب حبواً ، أفضل لك أن تخرج من تحت الباب . يا للجنة ! .. يا لبعل الحبيب ! .. (يزحف على يديه ورجليه نحو عتبة الباب) النجوم .. هيه ! (يزحف حتى يخرج) » .

وهذا الأسلوب المتقطع اللاهث الخاطف المركز يمثل الأسلوب التعبيري الذي مر به بريشت في مرحلته الأولى من تأليفه المسرحي ، ويبدو بعل فيه مرحباً بجمال النجوم ترحيبه بالبصقة في وجهه . فهو يتقبل الواقع في حدة في كلتا ناحيته دون تردد ومن العجيب أن بريشت يسلك حيال « بعل » مسلكاً غير خلقي ، فلا يدين خطأه ، بل يوحى بأنه يستصوبه ، ولكن مما يلحظ أنه لم يعرب عن حبه للقوة والعنف . ويظل « بعل » البطل الوحيد الذي يعوزه تماماً الإحساس الاجتماعي في المسرحية . ولن يظهر له نذير في مسرحيات بريشت الأخرى ما عدا « أزدك » في مسرحية : « دائرة الطباشير » ، و « بونتيلا » في مسرحية : « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » ، وهما مسرحيتان ظهروا في أواخر العقد الثالث من عمره . وبعد مسرحية : « بعل » ، السابقة ، توالى مسرحيات بريشت التي تحتوي دائماً على مضمون اجتماعي . فمسرحية : « طبول الليل » (١٩١٨) تصور نبيلاً عاد من الحرب في ثورة الشيوعية المخففة عام ١٩١٩ م . وفيها ينكر البطل الحرب . ويفضل نشدان السعادة لنفسه على المشاركة في الثورة الاجتماعية . ولم يتضح وحده الصواب في اختيار المؤلف لبطله . وقد بقي فيها بريشت قائماً بواجبه بوصفه مسجلاً للتجارب الاجتماعية في أقصى ما لها من توتر . ومسرحية « دغل المدن » (١٩٢١)

ذات مغزى عصرى . وفيها يسخر من النظام الرأسمالى فى أمريكا فى تصوير
تقريبى « كاريكاتورى » . ولا تعليل فيها للأحداث ولا اقتراح حلول .
بل دعوة للجمهور أن يفكر فيها هو قائم فعلا ، ثم مسرحية « إدوارد الثالث » ،
وهى اقتباس من مارلو (ظهرت عام ١٩٢٤) وفيها يحبذ الشرور ما دامت
تؤدى إلى خير ، وفيها يقول البطل مورتيمر : « الجريمة خير » ما أدت إلى
شئ ما . . على حسب تقديرك لما تريد . ويقصد بريشت تبرير وسائل العنف
السياسية بالغايات المقصودة منها . ومسرحية « رجل برجل » « ١٩٢٥ -
١٩٢٦) ، يصور رجلا تجرفه الأحداث تصويراً نقدياً غامضاً ، وبطلها
« جالى جى » Gali-Gay أجبره ثلاثة من جنود الإنجليز أن يأخذ مكان
زميل لهم غائب فى الجيش الهندى . وما يلبث أن ينقلب تدريجياً من محب
للسلام إلى قاس وحشى متعطش للدماء . ولا منطق للأحداث فى متابعتها من
الناحية الفنية . وينقطع مجراها بشروح يقوم بها شارحون على طريقة بريشت .
وفيها تتصارع الحيدة مع الجانب الخلقى . أكان يقصد أن يجارى الإنسان
الأحداث أم أنه كان يهجو هذا الواقع ؟ . فالمسرحية تختتم بقول الشارح
الراية : « إن الحياة على الأرض جد خطيرة » . وفى ذلك استسلام يقضى على
الجانب النقدى الذى يظن أن بريشت قصد إليه . والمسرحية ذات طابع
سلوكى فى التصوير ، أى عرض السمات الخارجية دون التعرض لانعكاساتها
الباطنة .

ومسرحيته الأخرى : « أوبرا بثلاثة مليات » (١٩٢٨ م) شعرية تعالج
تحلل المجتمع الرأسمالى ، عمادها على كلمة لسولى برودون : « إن الملكية
(بكسر الميم) سرقة » . وفيها هجاء مباشر للطغيان البرجوازى لا لشخص
بعينه . وفيها يسلك « ماكبث » حيال الرأسمالين مسلكاً قاسياً ، فيدعو الجمهور
إلى تحطيم الوجوه بمطارق من حديد . وعنده أن الأكل أولاً والخلق بعد ذلك .
ولا يعرف بالضبط ماذا يقصد بريشت : أيتطلب الثورة الاجتماعية أم يسخر
منها ؟ ويعرض فيها حيل المتسول الوقح : « بوتشوم » ، فى تعليمه رففته من
الشحاذين الفرق بين ترقيق القلوب وتخويفها ، وأن الفقر — إذا حسب حساباً

دقيقاً — مثير في نتائجه . ويزعم أنه ورفقته من المسئولين يقومون بمهمة إنسانية في ترقيق القلوب ، ولكن حيلهم تفقد أثرها حين تتكرر ، لأن الناس يبحثون دائماً عما يقسى قلوبهم ، والإنسان سيء في طويته ولا أمل في نجاته . وتؤكد الجوقة أن الإنسان يحيا أساساً « على الجريمة القاتلة » ، وفي آخرها يعفو الملك عن ما كبث فيما اقترف من آثام . فالشريرون يهربون من العقاب ، وبخاصة خبثاء الرأسماليين . ويصيح « برتشوم » كأن هذا العفو نتيجة سعيدة : « عفو حر من الملك الحر ! » — ولكن في نفس الوقت الذي ثور فيه الجماهير على سادتهم ، كان بريشت يريد أن يعرب عن أن ما كبث وشركاء لن يهربوا من العدالة مستقبلاً . وهذه ثمرة المظالم متى اشتدت . ويضيف في تعقيبه : « ولذلك لا ينبغي أن نحتد في محاربة المظالم » . وهذه مخزية حادة من وجهة النظر الشيوعية . وتتغنى الجوقة في نهاية المسرحية : « حارب الظلم ، ولكن في اعتدال . فثل هذه الأمور تقشع منها الأبدان حتى الموت لو تركت لسييلها . وتذكر أن وادي الهوم قاتم كالقار ، بارد كالحجر » .

وفي المسرحية يمر بريشت من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى مضادة ، فيثير مرة العطف ، ويدع مرة أخرى شخصياته تدافع عن أقصى وجوه العنف . وهذا التذبذب يجعل كل تأويل غير مؤكد ، ولكنه كان يفن المتفرجين مكفين بهذه المتعة ، غير مباليين بما وراءها .

وفي سن الثلاثين ظهر اتجاهه المذهبي في صورة أوضح . ومن أهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية : « التدابير المتخذة » ، وفيها أربعة من دعاة الشيوعية توجهوا لبث الدعوة في الصين ، يقوم واحد منهم بالدعوة إلى العطف والإيمان بالإحسان ، ويؤمن بمبادئه الإنسانية أكثر من إيمانه بالمذهب . ثم يستجد من الملابس ما يحتم ذبح أكثرهم تحمساً ، ويقتل عن رضى في مصلحة الجماعة . والمسرحية غير متفنة فنياً ، وغرضه منها إشعار الجماهير بضرورة إتيان أعمال غير إنسانية لنصرة المبدأ . ويتفق ذلك مع وجهة نظره في مسرحيته الأخرى : « جان دارك » (١٩٣١ - ١٩٣٢) ، وفيها تصرح البطلة حين تحرق أنه عندما يسيطر العنف لا يسعف غير العنف ، في حين

يسخر منها القسيس لأنه يعتقد غير ما تعتقد . وتظل هي تعتقد في إمكان الإصلاح والإحسان ، وإن يكن جهدها من أجل ذلك عابثاً ، لأنه يمثل خلق الأثرياء ، لا ثورة الاشتراكية . والمسرحية غير مقتنعة فنياً بقضيتها .

وأهم مسرحياته في تلك الفترة مسرحية « الأم » (١٩٣٠ - ١٩٣١ م) المقتبسة من قصة الأم لجوركي ، وهي تصور اعتناق امرأة قضية العمال والحزب الشيوعي ، وتوزع « بلاجيا فلاسوبا » المنشورات ، وتساعد العاملات على جمع معونات الحرب ، وتظهر في النهاية حاملة العلم الروسي لثورة ١٩١٧ م . ولكنها ليست مصورة من وجهة نظر تعليمية ، فلا تشرح مسائل المذهب ولا تحملها بل إنها تظهر في مناظر شتتة لا وحدة لها ، ولا إقناع فيها . والبطل مجموعة متناقضة من فضائل ورذائل ، ولكنها تثير الإعجاب بشجاعتها وإخلاصها .

وفي مسرحياته هذه حدة شيطانية تذكر بستر ندبيرج ، إلى إثارة السخرية والضحك على طريقة شابلن . وتظهر عبقريته في تصوير الشخصيات التي تحكي العالم الخارجي بما فيه من عنف وضراوة حيث تتجاوز الوحشية مع الحاجة إلى العاطفة ، والصراحة مع القسوة ، في عالم تفتقد فيه المعاني الإنسانية ويظل مسرحه أقدر على الإثارة بجزيئاته الخاطفة من الإثارة بمجموعه ووحدته .

وبعد المنفى أخذ بريشت يتطور في فنه المسرحي ونظرياته النقدية . فقد كان قبل منفاه من ألمانيا يرى أن المسرح يجب أن يكون أرسطياً ، يطهر المتفرجين بالرحمة والخوف ، عن طريق التحول والتعرف ، كما في نقد أرسطو . وبعد ذلك تأثر في تطوره - كما تأثر في فن الإخراج - بآراء رينهاردت وبيسكيثور . فهما يريان مشاركة الجمهور في أحداث المسرح ، مما يطلق عليه فنياً هدم الجدار الرابع ، وينتفعان في المسرح بوسائل الإخراج السينمائية ، ويدخلان المناظرة والحديث الفردي (المونولوج) للتعليق على الأحداث ، ويحرصان على وحدة شعورية وخيالية للمسرحية بدلا من وحدة الحديث الحقيقية كما كانت معروفة من قبل . وعن طريق تأثر بريشت بهما

ثار على المسرح الأرسطى ودعا إلى ما سماه : « المسرح الملحمى » ، أو المسرح اللاأرسطى ، ونشر أسس البناء المسرحى الجديد - كما يراه هو - عام ١٩٣١ م .

وموجز ما قاله فى تصوير سمات مسرحه أن مسرحياته ملحمية ، يعنى الإنسان فيها طبيعته على طريقة جديدة ، ويواجه البائس على منهج نقلى . وهذه المسرحيات تعتمد على القمص ، لا على الحدث ، كما فى المسرحيات الأرسطية . ومسرحيات بريشت تجعل من المتفرج ملاحظاً ، غير غائض فى الحدث كما كان من قبل ، ولكنها توقظ فيه قدرته على العمل . ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة . وفى مسرحياته يواجه المتفرج أمراً يبعث على استخراج أقيسة ، بدون اعتماد على الإيحاء العام كما كانت عليه الحال من قبل . وفى مسرحياته تحول المشاعر إلى وقائع يراها المتفرج ليدرسها فى حين كانت المسرحيات - قبله فيما يرى - مبنية على الشعور . ولا يفترض فى مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علماً ، وأنه غير قابل للتغير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائماً ، ومبعث تغير العالم دائماً ، وليس مثار الاهتمام فى مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكرى . وكل منظر فى مسرحياته مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده . فالموضوع يتقدم فى صورة موجات تتحد فى جو مفاجآت لا فى خطوط متصلة ، ثم إن فى مسرحياته تحدد الشخصية المدنية المفكرة على حسب العقل ، فى حين كانت الفكرة هى التى تحدد الموجود على حسب المشاعر .

ويلحظ بريشت نفسه أن هذه ليست حدوداً فاصلة بين مسرحياته والمسرحيات القديمة . وهو لم يهمل وحدة الموضوع ، وإن أهمل وحدة الحدث . فالرباط الخلقى بين أحداثه واضح لمن يتأمله . ويربط الشعور بين الأحداث فى وحدات إيقاعية يتجلى فيها جهد فى كبير ، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم ، وبعض مبادئه غامض ، كزعمه أن الإنسان فى المسرحيات الأرسطية معروف ولا يتغير . وربما كان يقصد من وراء ذلك إلى إنكار « الجبرية » لأنه حرص على توكيد أن الإنسان قادر على تغيير مصيره (فى النقد المسرحى)

بمواجهته . كل هذا غير مسلم به على إطلاقه ، إذ بالشعور لا بالمنطق ، وبالاتحاد في الحدث لا بالتخلي عنه ، يدرك المتفرج دوافع الحدث . وفي كتابنا هذا سبق أن ضربنا أمثلة لحرصه على إثارة الشعور في نص مسرحيته : « دائرة الطباشير القوقازية » ، وفي إخراجها .

ومن وسائله الفنية — لتحقيق مبادئه السابقة — إضاءة المسرح في أثناء العرض ليظل المتفرج على وعى بنفسه وبما حوله ، واستخدام الصور المتحركة وشرح الأحداث بوساطتها ، وكثيراً ما كانت مفتعلة . واستعمال مكبر الصوت وقد أثار الضحك بين المتفرجين فعدل عنه ، واستعمال الأتعة ، وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريشت : « التغريب » . وبها يظل الممثل منفصلاً عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثلها . وقد كان المخرجون من قبل يمدحون الممثل حين يندمج في الشخصية حتى يظن أنه هي . وكان أعظم ما يتوقع من مدح لمن يمثل دور هاملت — مثلاً — أن يقال له : إنه هو هاملت . وهذا ما ينكره بريشت كل الإنكار . وعنده أن الممثل يفعل بدور الشخصية ولا يظل بارداً ، ولكن على أساس أنه يحكيها ولا يتوحد معها . وكان يحرص على توكيد هذا المعنى في الإخراج . فجعل الممثلين في مرحلة « الإخراج » يحكون أدوارهم بصيغة الغائب ، كأنهم يتحدثون عن غيرهم ، ويحكونها في الماضي لا في الحاضر ، حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التي يمثلونها ، أو توضع الشخصية في دور ، بحيث يشعر المتفرج أنه مفروض عليها ، كرقصة « إيليف » ابن الأم شجاعة التي يقرم بها لا عن تجاوب ، بل ليشترك فيها كأنها مفروضة عليه .

وتتسع وسائل « التغريب » حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية ذاتها ، كي يصير الحدث غريباً في نذر المشاهد ، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريباً في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره ، وهو في هذا يتجاوز التعرف الأرسطي ، كما يخالف « زولا » الذي يرى أن الواقعية نقل قطاع من الحياة موضوعاً إلى عالم الفن . وجوهر المسرح عند « بريشت » أن يعلم الجمهور كيف يخرج

من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة بالتمثيل ، كالدفاع أمام القضاء .
ومن وسائله في ذلك تأكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله ، مثل شخصية
« شين تي » التي تقترف صنوفاً من الشر مع طيب طويتها ، في مسرحية :
« سيدة سيتزوان الفاضلة » . ومن هذه الوسائل كذلك تكرار الشخصية
بصورة أخرى . ففي نفس المسرحية يمنح آلهة الصين الثلاثة تلك البغي
« شين تي » مبلغاً كبيراً من المال . ولكيلا يستغلها الآخرون تلجأ إلى اختراع
شخصية ابن عم لها يحبها هو : « شوي تا » . ولن يكون هو سوى « شين تي »
نفسها متكررة في زي رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين .
وتتردد نفس الشخصية في لعب دورها المزدوج طوال المسرحية . وهذا
التكرار ^(١) فرصة لنقد السلوك ، والنظر إلى الأحداث من جوانب مختلفة ،
للإنحاء بإمكان تغيير الحدث وتغيير الشخصية دون استغراق في واحد منهما ،
ورؤية الموقف في صور ممكنة كثيرة .

وظهرت وسيلة التغير هذه ، لأول مرة ، في مسرحية بريشت :
« رجل برجل » التي سبق أن ذكرناها ، وفيها تتحول شخصية « جالي جاي »
بالأحداث إلى شخصية متعطشة للدماء ، يلفت إليها نظر الجمهور ، ويوجه
تفكيره إلى دوافع هذا التغير : « سيجعلون منه جزاراً في غمضه عين إذا
لم نلحظه » وفي دعوة الجمهور إلى ملاحظة ذلك وسيلة « تغريب » . ومن هذه
الوسائل شرح الأحداث في المسرحية ، ووقف سير الحدث للحكاية ما مضى
منه مما لم يمثل أمام الجمهور ويقول بريشت : « يتحقق أثر التغير للشيء
المراد فهمه أو لفت النظر إليه حين يتحول من أمر عادي جد معروف ،
مائل مباشرة ، إلى أمر خاص مدهش غير متوقع . ففي معنى من المعاني بصير

(١) قد استخدم صموئيل بيكيت هذا التكرار بوصفه وسيلة تقريب في مسرحيته « في
انتظار جودو » ، فالفصل الثاني منها تكرر للفصل الأول ، ويكاد يكون كل من الشخصيتين
الرئيسيتين فيها تكرر للآخرى . وكثيراً ما أثرت وسائل التقريب هذه في مسرح العبث - وفي
مسرحيات « يونسكو » بخاصة ، وإن اختلف مسرح العبث - بعد ذلك - في مضمونه وغاياته
وفلسفته عن مسرح بريشت الملحمي الاشتراكي .

الوضوح في حد ذاته غير مفهوم ، على حين أن هذا لم يحدث إلا لكي يجعله مفهوماً كل الفهم . وهذا شأن ما يحدث في أمور الحياة كل يوم . فالرجل يقوى انتباهه إلى « أن أمه امرأة رجل آخر حين يصير صهراً . . » .

ومما يلحظ أن بريشت استعمل وسائل التغريب لغاية سياسية ، وسبيلا من سبل الدعاية في أعماله المسرحية في حوالى سن الثلاثين ، فكان طابعها تعليمياً غير حيوى ، على الرغم من إثارة الدهشة ، ولكنها في مسرحياته الأخيرة اكتسبت طابعاً فنياً في إثارة التعجب والخوف والتأمل والأسى .

ويتضح هذا الفرق في كتيبه الذى أصدره عام ١٩٤٨ ، وعنوانه « أورانجون المسرح الصغير » ، وفيه ينكر أعماله الفنية الأولى ، ويرى أنها كانت تعليمية سياسية ، وأن المسرح يجب أن يكون مجاله المتعة الفنية لا غير ، غير أنه يحتم أن يتجاوب المسرح مع ملابسات عصرنا ، ويكون علمياً في طريقته ، ولكن هذا الوصف بالعلم يعنى في نظر بريشت أن يكون المسرح شيوعياً ، لأنه كان يرى الحتمية التاريخية نتيجة العلم . ومن ثم يبدو تناقضه . وهو من ناحية أخرى يؤكد - في نفس هذا الكتيب - أن المسرح له وظيفة ، هي الكفاح السياسى : « نحتاج إلى مسرح لا يقتصر على مجرد إتاحة المشاعر والمعارف والدوافع التى يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية الذى تجرى به الأحداث ، ولكننا نحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هى نفسها دوراً في تغيير العالم » . ومثل هذه العبارة تحملنا على اعتقاد أنه لم يغفل الغاية ، ولكن من خلال المتعة الفنية . وبمناسبة ذكره لشخصية الرأسمالى « بونتيلا » في مسرحيته : « السيد بونتيلا وخادمه » ، يقول : « يمكن أن يستخلص المجتمع متعة حتى من الأمور غير الاجتماعية ما دامت تم عن حيوية وعظمة . . حتى لو أن نهراً فاض مهدداً بكارثة لأمكن أن يثير متعة المجتمع عن حرية ، لو كان المجتمع قادراً على السيطرة عليه . ومن ثم فهو ملك للمجتمع » . ويزداد هذا الاتجاه الفنى في نقده حين يعمم مجال المسرح في كل محاولات أو تعبيرات تدخل في مجال التصوير الفنى ، فتثير فينا « شعور الانتصار والثقة ، وتزودنا بمتعة إمكان تغيير كل شيء » . فالتغيير هنا مقصود

لذاته لا للدعاية ، والغرض منه التجاوب مع فيض الحركة الحيوية ، وسبق أن عبر جاليليو في مسرحيته عن وجهة النظر هذه حين قال : « أحسب أن العالم مظهر نبل حقيقي ومثار إعجاب حقيقي ، لما يجرى به على الدوام من التغيرات المختلفة على مر الأجيال » . ويقصد في ذلك أن المتعة الفنية هي السبيل لما يستخلص من فكرة ، ولا يصح أن تكون هذه الفكرة سافرة . وليس بريشت في فكرته هذه ماركسياً كما أنه ليس ضد الماركسية . وليس غرضه أن يخلو مسرحه من الغاية الاجتماعية ، ولكن يجب أن تكن الغاية وراء الإحكام الفني . ويبحث بريشت عيون المسرحيات المأثورة القديمة التي تعالج الماضي . ويبحث المسرحيات التي تعبر عن كوارث حاضرة يتمتع المجتمع بعرضها فنياً فيما لها من قوة ، ويبحث تظل ممكنة الحدوث تحت سيطرة المجتمعات الحاضرة . هذا على الرغم من أن العالم مليء بالكوارث والأحداث التي لا تمكن السيطرة عليها ، سواء للفرد أم للمجتمع . وقد تناولتها المسرحيات المختلفة ، ولكن في هذا المجال لا مكان لبريشت ، فني نقده تظل شخصيات مسرحياته إما ضالة تعاني من الماضي معاناة ذات مغزى إنساني ، وإما لاهية غارقة في استمتاعها وفي تضادها مع الحاضر .

ومن وجهة النظر الفنية تظل مسرحية « بعل » من خير مسرحياته الفنية : فبعل مستهتر مرح في عمق فكرى ، ولكن يظل ضميره مغزولاً عن المجتمع . والمسرحيات التالية لها — وذكرناها له من قبل — أضعفتها الدعاية المباشرة . وكانت شهرة بريشت الحقيقية بالمسرحيات الأخيرة له . وفيها يقوم البناء الفني الأصيل بتصوير المشكلات الإنسانية الاجتماعية . ومن أوائل هذه المسرحيات نتاجاً مسرحية « سيدة سيزاون الفاضلة » (١٩٣٨) وعلى الرغم من أنها تعالج قضية الإصلاح والعطف — قضية أثارتها مسرحياته الأولى — فإنها تعالجها في تعقد فني محكم كثيف . وهي ليست في بنيتها مسرحية ملحمية ، فالحكاية فيها معقدة حتى لينعدم فيها التسلسل ، ولا يمكن فيها انزال المتفرج عن الحدث للتفكير ، ولكن لا بد من الاندماج الشعوري على الرغم من استخدام وسائل التزيين . وفيها انعدم جانب الدعاية نهائياً . وتزداد دياكتية مقابلات

صنوف السلوك للشخصيات بنوع من الشعور القوى الذى توافر من قبل للمسرح الكلاسيكى ، على أنه لابد من شيء من التخلص من سلطان الشعور تجاه الأحداث حتى لا يستعصى فهمها . فاللهة الصين الثلاثة لا يجدون شخصاً فاضلاً فى الأرض حين يهبون إليها سوى بغي . ويذكر هبوط الآلهة — على حسب معتقدات الصين — بهبوط الذات العلية إلى سدوم فى التوراة عند العبرانيين . وحين تثرى سيدة سيتزوان « شين تى » بالمال الذى منحها إياه الآلهة ، وتخترع شخصية ابن عم « شوى تا » ليحميها — وسبق أن ذكرنا هذا — تقع فى حب طيار مفلس . وتظل على حبه على الرغم من معرفتها بأنه يستغلها وماله للمذاته . ويلجئها المخاض للاعتزال بشخصيتها المزدوجة ، إذ أنها ، وقد قرب بها المخاض ، لم تستطع أن تظهر بوصفها « شوى تا » فتتهم — بوصفها « شين تى » باغتيال ابن عمها هذا الذى لم يعد له فى الظاهر وجود لأنه فى الحقيقة ليس سوى الشخصية التى تنكرت هى لتظهر بها للناس رجلاً . وتحاكم أمام الآلهة الذين يعجبون بها ، ولكنهم لا يخلصونها مما هى فيه من عذاب الضمير وما تواجهه من مشكلات ، ويكفون بنصحها أن تكون طيبة ، وكل شيء سيسير على ما يرام . وفى النهاية يخبر الجمهور بأن الخاتمة ليست مرضية ، وأن على الجمهور أن يفكر فى خاتمة أخرى .

وميزة المسرحية أنها تصور ضراوة الواقع لتثير الشعور والتفكير دون فرض رأى خاص على منطق هذا الواقع . فهل هى تأويل لوصية حب الجار والصحاب فى الإنجيل ، على ما يصحب ذلك من كوارث الأحداث التى تتطلبها التضحية على نحو قريب مما فعل إيسن فى مسرحيته : براند ؟ إذن تكون هى مأساة تصور استحالة قيام الخير الإنسانى . وقد تكون ذات معنى وجودى فى البرهنة على عبث الوجود ، فى حين تؤكد برغم ذلك فى سبيل قيام خلق هو ثمرة جهد إنسانى يسد فراغ اللامعنى كما فعل سارتر فى مسرحية : الذباب . فحقيق « شين تى » فى إخلاصها يثير مع ذلك إعجاباً عميقاً . وثم احتمال ثالث أعمق : فقد قال بريشت عن هذه المسرحية : « إقليم سيتزوان فى هذا المثال — وهو الذى يقوم فى كل مكان يستغل فيه الإنسان — لم يعد له

وجود » ، أى فى الصين الحديثة ، ومعنى ذلك أن مسائل الاستغلال فى المسرحية قائمة فحسب فى المجتمعات الرأسمالية . وبمثل هذا القول تبدو فى المسرحية وسيلة تغريب أخرى تجعلنا نفكر تفكيراً آخر فى هدفها . فليس هدفها إثارة إعجابنا بمسلك « شين تى » ، ولكن التفكير فيما إذا كان مثالا يمكن أن يجتذب النوع الإنسانى . فقد أرادت « شين تى » أن تحب كل الناس ، ولكنها لم تستطيع أن تحبهم على سواء ، فاستحال عليها مثالا ، فأرادت أن تحققه بالقسوة . وقضية الآلة الصينية فى المسرحية أن العالم ليس محتاجاً إلى الحب ، بل إلى صدق الرغبة ، وليس محتاجاً للعدالة ، بل إلى نقاء الطوية ، وليس محتاجاً إلى الشرف بل إلى الاحتشام . وبذلك يقوم خلق المسرحية — كما يقول « جون ويليت » على أن فى الدول الرأسمالية « غالباً ما يكون فعل الخير مبعث انتحار » ، على ما يشب فى هذه الدول مع ذلك من صراع لتطلب الخير . فلا بد من عمل حاسم . وشين تى مثل لما سبق أن دلل عليه « بريشت » مراراً فى مسرحياته الأخرى من الأخذ بالحزم حتى العنف . وقد صرح هو أن « شين تى » تدلل على أن المرء « كى يكون خيراً لا بد أن يكون قاسياً » ، ولكن ميزة المسرحية أنها لا تدافع فى جموع بل تصور — مع إثارة شعور إنسانى — مثلاً فى قول « شين تى تشرح حيرتها وتعلقها بمن يستغلها (وهو شعر فى الأصل) : « رأيت ليلاً ، وخداه منتفختان فى نومه ، وكانا يثيران الاشتمزاز . وفى الصباح أمسكت بصدرة بذلته فرأيت الجدار قد مزقتها . وعندما رأيت لؤم ضحكته ارتعت ، واكنى رأيت خروج حذائه فأحبيته كثيراً » . وعلى الرغم من أن المسرحية غير دينية وبخاصة غير مسيحية ، فإنه يمكن أن يستشف من خلالها قضية « التطهير بالعذاب والمعاناة » . ويسأل بريشت الجمهور فى النهاية عما يحتاج إليه العالم : إلى إنسان جديد أم آلهة جديد أم لا يحتاج إلى شيء إطلاقاً ؟ وهذه مسألة تمس ما يثيره التدين المسيحى على الأخص وما يتصل به من مسائل فى أوروبا . ويدل مجرى الحدث ، كما يدل تفكير بريشت فى واقعه ، على أن المسرحية أقرب فى نزعها أقرب إلى الدين الطبيعى منها إلى العقيدة المسيحية .

وسنوجز في تعليقنا على مسرحياته الأخيرة الناضجة . ففي مسرحية « جاليليو » — التي ظهرت في صورتها الأولى عام (١٩٣٧) — مسألة التجاوب مع المملاسات للوصول إلى غاية . وقد أعاد كتابتها في صورة أخرى (١٩٤٥) — ١٩٤٧ م (فكان « جاليليو » نائراً على طريقته ، غايته الوصول إلى غاية من الثورة بالحيلة . ويدع بريشت للقارئ الفصل في مسامرة مثل « جاليليو » في طريقته أو إنكارها . فهو محق بعض الحق في خطئه ، أو مخطئ بعض الخطأ في صوابه . وعلى أية حال لم يدع فيها إلى سلبية أو يأس ، فليس هذا من خلقه . كما يقول بريشت (شعر في الأصل) : « لا يستطيع من ينهزم أن يهرب من الحكمة . فعد إلى ذات نفسك وُغص فيها . وليعرك الخوف ، ولكن غص فيها حتى الأعماق . فثم درس ينتظرك » : وربما كان هذا الدرس هو الاشتراكية كما ظل بريشت يعتقد ، ولكن مع ذلك — ووراء ذلك — معان إنسانية تتجاوز قضيته ولا تفرضاها .

وفي مسرحية « السيد بونتيلا وخدمه ماتي » (١٩٤٠ — ١٩٤١ م) يقوم الإقطاعي بونتيلا بمسلكين متضادين ، فهو كريم حين يشرب ، بخيل شحيح حين يفيق . وحين يصحو يوصي ابنته « إيفا » بالزواج من ملحق سياسي غبي أحق ، وحين يسكر يوصيها أن تزوج سائق عربته المخلص لمبدأ العمال : ماتي . ويظل يتردد في هذا ، وتتردد ابنته ، حتى يترك ماتي خدمته . ومما يذكر أن ماتي يهين سيدته « إيفا » لسخريتها من مبادئ العمال . وفي المسرحية نواحي نقد سياسي واجتماعي في مناظر متتابعة لا وحدة لها . ويمثل فيها « ماتي » طبقة العمال كما يمثل « بونتيلا » الملاك . ويدعنا بريشت نتجاوب مع كل منهما ونفكر في مسلكهما ، متحيرين بين جمال الأرض وطبيعتها وطيبة الطوية الإنسانية حتى في إسفافها .

ومن عيون مسرحياته الأخيرة مسرحية : الأم شجاعة (١٩٣٨) — (١٩٣٩) . وفيها غموض الواقع وتوتره ، وهي ضد الحرب بمآسيها وجرائمها التي يرتكبها جنود لا يبالون بما يفعلون . وهذه القضية هي التي تربط بين مناظرها الشتية . ومن القضايا « المزعمية » — لديه — أن الحرب وحدها

تخلق الفضائل والإحساس بالمسؤولية ، وتزدهر معاني الوفاء والشجاعة والصدق في حين ينص أن الفضائل الكبرى تحتاج إليها حين تسير الأمور سيراً رديئاً . ولا حاجة بالجند الممتازين إلى قائد ممتاز ، بل إلى قائد ضعيف . وتحذر الأم الشجاعة أولادها من الفضائل ، فتحذر « إليف » من الشجاعة المفرطة ، و « سيويستشيز » من الشرف ، و « كاترين » من الحب والعطف . ولا تجدى النصائح شيئاً في مجرى الأحداث . ويهجو الطاهي الفضائل ، وسوء مغبتها : فشجاعة سيزاز قد جوزيت بخيانة بروتوس ، وحب سقراط للحقيقة قد جرعه السم . وفي ذلك يترأى اليأس من كل جهد إنساني ، ولكن الطاهي هزأة ومثيرة للسخرية ، مما يجعل كلامه مبعث تفكير أو سخرية مما وراءه ، لا تعبيراً عن رأى ناضج . ويؤولها بعض النقاد بأن الحرب ستستمر ما لم يوجد المجتمع الذي لا طبقات فيه ، فتتوحد المستويات . وحينئذ لا يكون ثم معنى للتضحية أو التفاوت . وعلى حين تنهى الأم شجاعة ابنتها على أنها بكاء ، لئلا تندم على إدارة لسانها في حلقهما معترفة بالحقيقة ، تقول لها إن الحب فضيلة تهبط من الأعلى ، فيجب الحذر منه ، وفي نفس الوقت تنعى على الفلاحين استسلامهم واكتفاءهم بالدعوات والصلاة لنجاة القرية . وتبكي الأم على موت ابنتها ، ولكنها تنهى نفسها أنها نجت مما لا يزال يتعذب منه الآخرون ، ولا يزال في خيالها أن ابنتها حية ، فتودعها بقولها : « يجب أن أعود للعمل ، نخديني معك » . وفي المسرحية ما يثير نفورنا من الشر ، وما يدل على انغماسنا فيه في وقت معاً .

وأخيراً مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٤) ، ورباطها الفني يتمثل في قضية الاشتراكية التي تصل ما بين الأحداث . وموضوعها إنقاذ الخادم « جروش » لابن الحاكم المستبد في أثناء ثورة قام بها الشعب ، وقد احتفظت بالطفل إلى يوم المحاكمة التي طلبت فيها الأم عودة ابنها إليها بعد أن أهملته . ويقضى به للخادم القاضي « أزدك » ، لأن لديها إحساس الأمومة الحق ، دون الأم الحقيقية . وهذا الحكم يبرر الإجراء الاشتراكي في الحكم بملكية الأرض لمن يجيد زراعتها لا لمن يملكها . وتبدو جروشاً نبيلة في سبيل إنقاذ الطفل وتربيته ، وقد تزوجت من فلاح قد مات لتحفظ للطفل مكانته .

وحين يتبين أنه حى تعامله عن وفاء وإخلاص لا أثره فيهما . ولما عاد حبيبها سيمون من الحرب تركته يشك في وفائها . وتفضل ذلك على أن تسلم الطفل لأعدائه . وهذه التضحيات الكثيرة تبعد بها كثيراً عن الواقع الحقيقي ، وتجعلها على طرف النقيض من الشخصيات الطبيعية في المسرح الطبيعي . وحين تحتد العواطف لا تتحدث شخصيات المسرحية لتدع كلا منها « يفكر دون أن يتكلم » وحدث جروشاً يحتل ما يقرب من نصف المسرحية ، مما يثير حشداً من المشاعر الإنسانية المتعالية . ويترك بريشت النثر إلى الشعر في مواقف تثير جانباً خاطفاً من الشخصيات ، كهذا الشعر (في الأصل) الذى تؤكد به جروشاً حبها لسيمون عندما سافر إلى الحرب :

« سيمون تشاشافا . . . سأنتظرك . .

أذهب بقلب ملىء بالطيبة إلى الحرب ، أيها الجندى . .

الحرب الدامية ، الحرب المرة المذاق .

التي لن يعود منها الجميع .

وسأكون هنا حين تعود .

سأنتظرك في ظلال الدردار اليانع .

سأنتظرك دون فروع الدردار الجرداء .

سأنتظرك حتى يعود آخر جندى .

وبعد أن يعود .

وعندما تعود من الحرب .

لن تطأ أحذية إنسان عتبة الباب .

وستظل وسادتي خالية منى .

وفى لن يقبله أحد .

وعندما تعود ، وعندما تعود .

سيئسر لك أن تقول : كل ما قلته هذا كان صحيحاً » .

وعلى الرغم من إسفاف « أزدك » ، يظل واعياً بأن حقوق الفقير مهضومة وأن أسس المجتمع لابد أن تتغير ، على أنه يظل على إصراره قولاً بأنه لن يفعل ما يعين على توضيح معالم الإنسانية وجلالها . وليس لديه مبادئ

محددة ولا يدع أفعاله تشف عنها ، ومن هذه الناحية يبدو شبيهاً بجروشا . وهو فائن في وقاحته وكرمه ، وفي غروره وتواضعه ، وفي جهله وحكمته ، وفي تجديفه وتقواه . وفي النهاية يتلاقى « أزدك » مع « جروشا » في اتجاهين متشابهين مفترقين معاً . وتقوم جذور جبلته الإنسانية الحبيثة الغامضة الهدامة نقيضاً للإحساس السامى بالأمومة ، الإحساس الهادى المثابر لدى الفتاة التى تفضل الموت على التخلي عن الطفل . وهى على فقرها ليس لديها ما تهديه لذلك القاضى كى تكسب حكمه ، على أنها فى نفس الوقت لا تنق أكثر مما يمكن أن يثق المرء فى لص أو قاتل . وبعد اللجوء إلى دائرة الطبشير التى يدعى فيها كل من الأم والخادم ليشد كل منهما ذراعى الطفل ، وبعد إباء « جروشا » أن تعنف بالطفل ، دون الأم ، يحكم « أزدك » بالطفل للخادم ، لأنها ذات الإحساس الصادق فى أمومتها . وهذا الحكم يتفق مع طبيعة « أزدك » الحبيثة المتسرة ، وإدراكه للعدالة بالغريزة دون اعتماد على حجة أو تفكير . فلم يستطع مقاومة الفضيلة فى الخادم . وهنا يتضاد إدراكا مختلفان للعدالة ولكنهما يتلاقيان آخر الأمر .

و « أزدك » مثل الطبيعة فى الغموض واللاخلقية ، ولكنه مثلها يتطلب صلابة إنسانية لإبرار الفضائل . وفيه لذلك مشابه من « بعل » فيما ذكرنا له من صفات من قبل . وكلا البطلين — فى تفرد مسلكهما وتطرفه — يمثل بطولة غريبة غير مستساغة ولا واقعية ، ولكنها تشف فى قوة عن إدراك واقعى ومنهج إنسانى فى الهدف . وهذا طابع مسرحياته الأخيرة جميعاً .

ويبدو بريشت أوضح ما يكون فى مسرحياته التى عنى المؤلف بتحليلها ، وتحدثنا عنها . وعلى الرغم من أن بريشت عاش قضايا عصره فى مسرحياته ، فإن معانيها الإنسانية العامة تستشف من التصوير دون حاجة إلى ربطها بمذهب فكرى أو طبقة . وتبدو هذه النزعة الإنسانية خاصة فى مناظر المسرحية ، كما فى « الأم شجاعة » ، وفى « دائرة الطبشير القوقازية » ، كما تبدو فى مختلف شخصياته المسرحية ، حتى حين تغمض وحدة البناء بتعدد الأحداث . وجذور مسرحياته الناضجة فنياً تمتد حتى أعماق المشكلات الإنسانية الاشتراكية ليصور من خلالها الإنسان فى كل ما يحفل به ويأمله .

فهرس

صفحة

٣	مقدمة
٩	مصادر شوقى فى مصرع كيلوباثرة
٢٠	أزمة الضمير العالمى فى مسرحية سارتر : سجناء ألتونا
٣٢	« نهاية اللعبة » ومسرح العبث
٤٦	المسرحية بين الشعر القديم والجديد
٦٢	ملا البناء الدرامى لمسرحية « لعبة الحب » وأدب الجنس
٧٤	لغة المسرحية بين الفصحى والعامية
٨٥	وطنية شوقى فى مسرحياته
١٠٢	مسرحية « جبهة الغيب » لبشر فارس
١٢٩	مسرحية إفيجنيا لإسماعيل البهاوى
١٤٣	بريست

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٥٥

مطبوعة نهرضة مصر

الفيجالة - القاهرة

مطبعة نزهة مصر